Digitized by Google

BIBLIOTECA NAZIONALE VITT. EMANUELE
201
51 C
11

Digitized by Google

Digitized by Google

DE

L'ART CHRÉTIEN

I

Digitized by Google

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR :

—

Épilogue à l'Art chrétien, 2 forts vol. in-8. . . .	15	»
Les quatre Martyrs, 3e édition, 1 vol. in-12 . . .	2	50
Shakespeare, 1 vol. in-12	3	50
La petite Chouannerie, 1 vol. in-8.	»	»

1188 — Abbeville. — Imp Briez, C. Paillart et Retaux.

DE

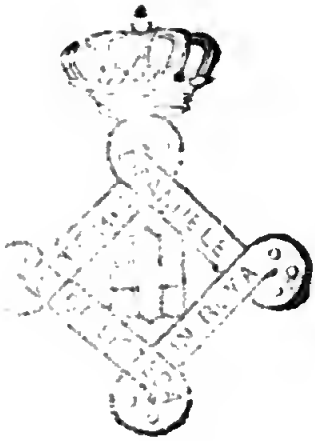
L'ART CHRÉTIEN

PAR

A.-F. RIO

NOUVELLE ÉDITION ENTIÈREMENT REFONDUE
ET CONSIDÉRABLEMENT AUGMENTÉE

Ars longa, vita brevis.



TOME PREMIER

PARIS
BRAY ET RETAUX, LIBRAIRES-ÉDITEURS
82, RUE BONAPARTE, 82

1874
(Droits de traduction et de reproduction réservés).

Digitized by Google

INTRODUCTION.

Il y a, dans les doctrines respectives des peuples anciens, un point de vue qui domine tous les autres, et dont l'importance a été à peine entrevue par les plus grands génies, avant les découvertes historiques auxquelles nous assistons depuis un siècle. Pour celui qui peut s'élever à cette hauteur avec le secours combiné de l'imagination et de la science, l'horizon de l'histoire s'éclaire d'une lumière qui donne à certaines traditions une signification toute nouvelle. Ce point de vue est celui qui nous montre, plus ou moins distinctement, la vocation spéciale de chaque peuple dans le dogme religieux qui a déterminé plus particulièrement son développement intellectuel et moral, et qui lui a été assigné comme son héritage propre entre les débris des croyances primitives, après la catastrophe qui eut pour suite la dispersion du genre humain. Aux Indiens échut en partage le dogme de l'incarnation divine, sur lequel ils ont construit leurs épopées gigantesques ; aux Phéniciens le dogme mystérieux d'une prévarication originelle qui demandait une expiation incessante par l'immolation de victimes

humaines ; aux Persans le dogme de l'antagonisme toujours renaissant entre les deux principes qui se disputent l'empire du monde et celui des consciences ; aux Égyptiens le dogme de l'immortalité en vue des récompenses et des châtiments après la mort ; aux Grecs enfin le dogme de la double dégradation de l'homme, par suite de sa chute, dégradation de son âme et dégradation de son corps, comme si cette race privilégiée n'avait entendu distinctement, à travers le bruit des siècles, que ces paroles de la Genèse : Dieu créa l'homme à son image. Et ce n'est pas de les avoir entendues, ni même de les avoir entendues mieux que les autres, qui constitue le privilége des Grecs ; c'est de s'être donné instinctivement la mission de réhabiliter la créature humaine, tant dans ses facultés que dans ses formes, c'est en un mot d'avoir introduit dans le monde la notion de l'idéal. Un autre peuple, encore plus privilégié, le peuple Juif, avait été institué en vue du culte du vrai, tandis que la race Hellénique était instituée en vue du culte du beau.

On comprend d'avance que la perfection de ses œuvres dut être en raison composée de ses progrès techniques et de sa fidélité à sa vocation transcendentale. Des essais plus ou moins informes représentèrent les dieux et les déesses, avant que le goût et la piété trouvassent une satisfaction égale dans ces sortes de représentations ; mais le but vers lequel on tendait était distinctement aperçu, comme le prouvent certaines légendes populaires qui avaient plus particulièrement rapport à cet ordre de conceptions. L'histoire de la statue de Pygmalion disait assez dans quelles régions

l'artiste devait chercher la vie pour son œuvre, et l'histoire de Dédale et d'Icare disait plus clairement encore à quoi s'exposait celui qui, après avoir fait servir son art à des passions infâmes, veut enseigner à son fils à prendre son vol sur des ailes désormais impuissantes qui le laissent tomber dans l'abîme.

Pour arriver à la production du beau sous sa forme la plus parfaite, il fallait, outre les conditions organiques et intellectuelles, un concours de circonstances extérieures dont il n'y a pas un autre exemple dans les annales du genre humain. Grâce à l'action combinée des institutions et des traditions, une sève abondante et même surabondante circulait dans toutes les ramifications du corps social, et la gloire ou, pour mieux dire, tous les genres de gloire favorisaient dans tous les sens l'épanouissement du génie national. C'était dans le ve siècle avant l'ère chrétienne, et le mouvement prodigieux dont je parle embrasse ce siècle tout entier. Pour ne parler que des créations qui avaient l'idéal pour objet, il y eut, dans le domaine de l'art et de la philosophie spéculative, une telle profusion de chefs-d'œuvre, fruits d'inspirations analogues, que toutes les facultés s'en ressentirent plus ou moins, et l'historien lui-même, sans s'en douter, devint sculpteur et philosophe en traçant ses portraits ou en remontant des effets aux causes. De cette confusion apparente, qui couvrait la plus belle des harmonies, naquit une alliance plus intime qu'on ne la vit jamais, entre l'art, la poésie, la philosophie et l'histoire, mais particulièrement entre les deux premières, parce que, outre leurs tendances et leurs inspirations communes,

elles opérèrent souvent sur des matériaux identiques.

L'espèce de poésie dont je veux parler ici n'est ni la poésie lyrique, ni la poésie épique, dont le temps était passé, mais la poésie dramatique qui, en empruntant presque toujours ses personnages aux temps héroïques de la Grèce et en faisant souvent intervenir les dieux eux-mêmes, s'émancipa heureusement des entraves de la vie réelle et fit poser, agir et parler ses héros, comme s'ils n'avaient nul compte à rendre au spectateur vulgaire de leur pose, de leur action, ni de leur langage. C'était l'application de l'idéal à une représentation plus vivante que celle qui se faisait par la sculpture ou par la peinture. Seulement cet idéal ne s'occupait pas de la perfection des formes ni de la beauté des proportions ; mais il n'en était pas moins à la fois l'auxiliaire, le reflet et comme le supplément de la statuaire.

D'autres rapports plus curieux encore existaient entre les œuvres plastiques et les œuvres dramatiques, tant qu'elles relevèrent les unes et les autres de la religion nationale. La grande école de Phidias ne glorifia pas indistinctement toutes les divinités de l'Olympe, mais elle choisit parmi elles ses types de prédilection, qui étaient aussi ceux du peuple pour lequel il travaillait. Le type qu'elle s'attacha le plus à perfectionner et qu'elle reproduisit le plus souvent, fut la Minerve, tandis que la Vénus, idole favorite des époques de décadence, était traitée comme une déesse subalterne dont le culte n'était pas sans charmes, mais dont l'invocation ne pouvait inspirer, à un peuple qui se croyait destiné à de grandes choses, aucune des vertus dont il

sentait le besoin ; ou, s'il y eut une Vénus pour les sculpteurs de cette grande époque, ce fut la Vénus Céleste ou Vénus Uranie, comme celle que Phidias sculpta pour le Céramique d'Athènes. et qui n'avait rien de commun que le nom avec la Vénus Callipyge, ni avec la Vénus de Médicis. Le costume surtout était très-différent, attendu que les artistes de l'école dont nous parlons dédaignaient ou ne savaient pas apprécier les charmes du nu, excepté dans ses rapports avec les exercices gymnastiques (1).

A cette dépréciation de la déesse des amours dans l'art plastique et toreutique, correspondait, dans l'art dramatique. une dépréciation analogue de l'amour même et une sorte d'indifférence pour les grands effets tragiques qu'il est si facile d'en tirer. Il faut voir dans Sophocle, et particulièrement dans son *Antigone*, avec quel sublime dédain ce génie, à la fois si grand et si pur, passe devant cette passion, quand elle se rencontre sur son chemin. On dirait qu'il craint, en lui donnant trop d'importance, de compromettre l'idéal qu'il poursuit. Son thème de prédilection, c'est le dévoûment, mais le dévoûment ennobli et presque sanctifié par l'accomplissement d'un devoir, ce qui donne à ses personnages une dignité qui semble parfois les élever au-dessus de la nature humaine.

Mais ceci ne constitue, entre la statuaire et la tragédie grecque, qu'un rapport purement négatif. Il y en a un autre qu'il est encore plus important de faire ressortir. Nous avons dit que la Minerve était le type

(1) Voir l'excellent ouvrage d'Ottfried Müller, *Handbuch der Archäologie der Kunst*, p. 575-583.

favori de l'école de Phidias, et nous savons qu'il coula ou sculpta au moins neuf fois la statue de cette déesse, tant pour Athènes, dont elle était la divinité tutélaire, que pour les autres villes de la Grèce. Ces diverses statues, loin d'être la reproduction d'un même modèle, différaient les unes des autres ou par les dimensions, ou par les attributs, ou par le caractère, ici plus archaïque, là plus adouci, ou enfin par la manière, qui varia plus d'une fois pendant la longue carrière de l'artiste. On dirait qu'il se fût proposé le même problème que devaient se proposer plus tard les écoles de peinture les mieux inspirées, savoir : de concilier, autant que possible, l'action du génie personnel avec le respect pour les types consacrés par une vénération immémoriale.

Autant qu'on en peut juger par les médailles, par les pierres gravées et par les descriptions incomplètes qui nous ont été transmises, les statues colossales, comme celles de l'Acropole et du Parthénon, étaient plus conformes au goût de ceux qui voulaient que l'art fût religieux et traditionnel avant tout, tandis que celles de moyennes dimensions, comme la Minerve en bronze, connue dans l'antiquité sous le nom de la belle Lemnienne, semblaient être, sinon une conception originale, du moins le développement plus personnel d'un idéal contenu en germe dans un type antérieur. Aussi l'artiste y avait-il gravé son nom, en témoignage de la satisfaction qu'il s'était donnée à lui-même, par la création de ce chef-d'œuvre.

Un bizarre caprice du sort a voulu que les ouvrages des sculpteurs égyptiens et assyriens aient été plus

épargnés que ceux de Phidias, dont pas un seul, à l'exception de sa part indéterminée dans les sculptures du Parthénon, n'a échappé aux ravages combinés du temps et des barbares. Pour apprécier son génie, nous sommes réduits à des copies qui sont toutes d'une date postérieure, et dont il est souvent difficile de déterminer les rapports exacts avec les originaux. La plus célèbre de ces copies est sans contredit la Minerve du Vatican, dans laquelle se trouvent si bien exprimés tous les attributs qui ont fait de cette déesse le point culminant de l'idéal chez les Grecs. Au premier coup d'œil, on voit que la grâce féminine est ce qui a le moins préoccupé l'artiste. C'est une beauté virginale et presque sévère, et tout est calculé pour faire ressortir ce double caractère, la pureté des lignes du front, la forme presque cubique du menton, la direction du regard et surtout l'expression de la bouche, où l'on remarque une finesse qui échappe à toute description. Il n'y a pas jusqu'à la chevelure qui ne concoure à produire le même effet, et l'équilibre entre le costume guerrier de la déesse et son sexe est si admirablement maintenu, que, sous ce rapport seul, cette statue pourrait être regardée comme un chef-d'œuvre.

Maintenant est-ce à l'imagination humaine toute seule qu'il faut faire honneur de cette création sublime, ou bien faut-il chercher dans des régions supérieures les données traditionnelles qui avaient enfanté la légende, et la source de l'inspiration qui enfanta l'œuvre d'art? Qu'est-ce donc que cette fille de Jupiter, soustraite, par un privilége spécial, aux lois ordinaires de la génération, et sortant tout armée du cerveau de

son père? Que signifie sa victoire sur la Gorgone, dont la chevelure distillait des gouttes de sang douées d'une vertu miraculeuse? et cet attribut suprême de la sagesse, et de la sagesse non progressive, que Phidias avait si bien exprimé sur le fronton du Parthénon (1), n'était-il pas la formule mythologique d'un dogme depuis longtemps perdu pour le peuple, mais entrevu et respectueusement recueilli par la philosophie platonicienne? Le secours que la déesse prête au souverain des dieux dans ses combats contre les géants, l'oiseau nocturne qu'elle a pour emblème et qui a le don de voir clair dans les ténèbres, en un mot l'ensemble des traditions relatives à son culte, ne ressemble-t-il pas à des rayons affaiblis ou dispersés d'une révélation primitive? Or, c'était en opérant sur ces matériaux et en se laissant influencer par eux, que l'artiste dont nous parlons devait concevoir et réaliser son type favori. Le problème à résoudre était la fusion de deux idées corrélatives, l'idée d'éternelle sagesse et celle d'éternelle beauté, mais d'une beauté qui fût, pour ceux qui la contemplaient, une cause de recueillement autant que d'admiration. C'est en effet ce qu'on éprouve en présence de la Minerve de Phidias. L'extrême pureté qui respire dans la pose, dans les traits et jusque dans les moindres détails, montre assez que l'artiste avait compris et voulait faire comprendre aux autres que la chasteté est mère de l'intelligence et de la force. On dirait qu'il se fût inspiré de ce beau verset du livre de Judith :

(1) On y voyait un bas-relief représentant Jupiter qui contemplait sa fille au moment où elle venait de s'élancer de son cerveau.

Et confortatum est cor tuum eo quod castitatem amaveris.

Ces paroles peuvent également s'appliquer à un autre mythe qui joue un rôle important dans l'histoire de l'art grec, et auquel l'école de Phidias emprunta un autre type de prédilection ; je veux parler du type de l'Amazone, exploité à l'envi par les poètes et par les sculpteurs, et si populaire parmi les Athéniens qu'ils ouvrirent un concours solennel auquel furent invités indistinctement tous les artistes de la Grèce. Il semblait que le résultat n'en pouvait être douteux, puisqu'un des concurrents était Phidias lui-même, alors arrivé à l'apogée de sa gloire, et que cette gloire était surtout fondée sur la perfection qu'il venait de donner au type de la Minerve, lequel offrait plus d'analogie qu'aucun autre avec celui de l'Amazone. Mais cette fois l'attente publique se trouva trompée, parce que le génie du grand sculpteur, plus familiarisé avec la majesté qu'avec la grâce, ne put pas donner à sa statue tout le charme qu'exigeait le goût difficile de ses juges. Il ne s'agissait plus de sculpter une divinité imposante, objet d'un culte national, mais une créature à la fois belle et forte, douée de toutes les qualités viriles, sans avoir aucune des faiblesses de son sexe, et conservant, dans ses habitudes guerrières, la délicatesse des formes jointe aux attraits de la pudeur. Phidias avait représenté son Amazone prenant son élan, en s'appuyant sur sa lance, ce qui n'était pas le côté le plus poétique de son sujet (1), tandis que Ctésilas, son concurrent

(1) Une copie, au moins approximative, de cette statue de Phidias se trouve dans le musée du Vatican.

couronné, eut l'idée, bien autrement heureuse, de représenter la sienne comprimant une forte douleur physique ou morale, mais la comprimant de manière à ne nuire en rien à la beauté des formes ni à l'harmonie des lignes. Une très-bonne copie de ce chef-d'œuvre, alors tant admiré, se trouve dans le musée du Vatican, et il y a plus d'une statue dans le Belvédère qui devrait lui céder sa place. Toute l'expression est concentrée dans le visage, et il y a dans ce mélange d'héroïsme et de mélancolie quelque chose qui émeut et enchaîne le spectateur ; et cependant il y a des réparations faites par un ciseau moderne, et les deux bras ont été restaurés par conjecture ! Que serait donc cette œuvre, sans toutes les mutilations qu'elle a subies, et quel ne dut pas être l'enthousiasme des juges et du peuple tout entier, quand l'original fut exposé devant eux pour la première fois ? C'était quelque chose de plus suave et de plus humain que l'idéal de la Minerve, et par conséquent plus approprié aux tendances qui commençaient à se manifester, du vivant même de Phidias, dans l'école d'Athènes, tendances personnifiées dans Polyclète, le plus jeune de ses rivaux, et dont le nom fut proclamé, avant le sien, dans le concours dont nous venons de parler.

C'est à cet événement si mémorable dans l'histoire de la sculpture antique, qu'il faut faire remonter la vogue prodigieuse du mythe des Amazones, soit dans la décoration des temples, soit dans l'ornementation des tombeaux. Non-seulement les copies de ce qu'on avait le plus admiré se multiplièrent à l'infini, mais bientôt on ne se contenta plus de statues isolées, on

voulut avoir des groupes plus ou moins nombreux et, en quelque sorte, des légions d'Amazones ; car on n'en comptait pas moins de cinquante, de grandeur naturelle, sous le portique du temple de Diane, à Éphèse, placées là comme les chastes gardiennes d'un sanctuaire consacré à une déesse pour qui la chasteté était la première des vertus.

Mais tous les édifices religieux ne se prêtaient pas à ce genre de décoration. De plus, il y avait dans le caractère de l'Amazone un élément qui n'était pas mis en jeu, quand on se bornait à la placer sur un piédestal ; c'était sa bravoure dans les combats, combats non moins imaginaires que ceux des Géants contre Jupiter, mais qui n'en étaient pas moins un sujet de prédilection universelle. Pour lui donner tout le charme et tout le développement dont il était susceptible, on le sculpta sur la frise des temples ou sur les métopes, et ces sculptures en bas-relief, dont plusieurs se sont conservées jusqu'à nos jours, ne sont pas moins merveilleuses dans leur genre que les statues de grandes dimensions, dues à l'école de Phidias. Cet éloge s'applique surtout aux bas-reliefs de la frise du temple de Phygalie, et l'on voit, à la perfection de l'œuvre dans ses moindres détails, que son auteur y avait travaillé avec le génie d'un grand artiste et la verve d'un croyant (1). Par une délicatesse exquise dont les Athéniens seuls étaient capables, toutes ces prétendues victoires remportées par leurs ancêtres sur les héroïnes

(1) Ces bas-reliefs, qui appartiennent à la meilleure époque de l'art grec, furent transportés en Angleterre en 1814 et font aujourd'hui partie de la collection du Musée Britannique.

du Thermodon furent toujours représentées avec une sorte de respect chevaleresque pour les vaincues, et l'on dirait que c'est à leur gloire bien plus qu'à celle des vainqueurs que tous ces monuments ont été élevés. Ce qui avait été générosité chez eux se perpétua comme une tradition de bon goût dans les siècles suivants, et l'on peut en voir la preuve sur plusieurs tombeaux antiques conservés à Rome, particulièrement sur le grand sarcophage du Capitole, qui, bien qu'exécuté à une époque de décadence, surpasse pour la poésie de la composition, et même pour le travail du ciseau, bien des œuvres d'une date antérieure à la sienne. Cette supériorité se fait surtout remarquer dans les Amazones captives qui servent de couronnement à tout l'ouvrage et sur lesquelles le regard du spectateur s'attache avec d'autant plus d'intérêt que ni leur attitude contrainte, ni la tristesse empreinte sur leurs visages ne leur a rien ôté de leur beauté.

On peut regarder le type de l'Amazone comme une transition adoucie entre le type de la Minerve et celui de la Vénus ; et s'il fallait nommer un poète qui représente, au moins approximativement, cette transition, je nommerais Euripide qui a exploité beaucoup plus qu'on ne le croit communément le côté religieux et sévère des traditions nationales, tout en déclarant la guerre aux absurdités mythologiques. Faire de l'Amazone une héroïne de tragédie était extrêmement difficile, à cause de sa vocation exclusivement guerrière, et du peu de prise que donnait son genre de vie, soit aux affections domestiques, soit aux passions tragiques proprement dites ; mais on pouvait en supposer

une tombant au pouvoir de son vainqueur, subissant toutes les conséquences de l'esclavage et transmettant à un fils, qu'elle enfante malgré elle, toute la rudesse de sa vertu sauvage. C'est sur cette donnée, fournie par la tradition locale, qu'Euripide a construit sa tragédie d'*Hippolyte*, à laquelle, par un étrange renversement de rôles, Racine, le poète chrétien par excellence, a donné une physionomie plus païenne en substituant, dans le principal personnage, la passion de l'amour à la passion de la chasteté.

On touchait alors à la clôture du siècle auquel Périclès a donné son nom, Périclès surnommé l'Olympien et digne assurément de ce surnom ; mais d'autres le furent encore plus que lui, et la gloire de Phidias et de Sophocle est encore plus belle et surtout plus pure que la sienne. Dans la période suivante, l'art se dégage de plus en plus des entraves hiératiques, une part plus large est faite au naturalisme, et les héros de la gymnastique supplantent peu à peu les héros de la mythologie. L'idéal suprême n'est plus la Minerve, en qui la beauté physique est en partie le reflet de la beauté morale. Cet idéal divin est remplacé d'abord par une sorte d'idéal mathématique qu'on appelait le canon de Polyclète, puis par un autre idéal qui, après avoir passé par plusieurs phases successives, devait aboutir à la glorification du sensualisme le plus grossier. Cet autre idéal, s'il est permis de profaner ce nom, était la Vénus, mais non plus la Vénus céleste. Le vrai sens du mythe qui se rapportait à cette divinité, s'obscurcissait de plus en plus, sinon pour les philosophes, du moins pour les poètes et pour les ar-

tistes, et ces derniers étaient trop asservis par les passions d'autrui et par les leurs, pour songer à protester en faveur d'un symbole, quelque respectable qu'il fût.

Entre tous les types de Vénus qui sont parvenus jusqu'à nous, le plus digne de figurer à côté des chefs-d'œuvre produits par l'école de Phidias, est la Vénus de Milo, dont la découverte a rempli une lacune importante dans la série des productions du ciseau grec. Bien que l'artiste s'y montre très-préoccupé des formes, néanmoins le symbole ne leur est pas encore entièrement sacrifié, et il y a dans la pose et dans le mouvement de la déesse, quelque chose de noble et presque d'héroïque qui fait qu'on est tenté de lui donner un autre nom. Sa date est déterminée par son caractère même ; et, comme il est impossible d'attribuer une œuvre si parfaite dans son genre à un sculpteur de second ordre, on est partagé, dans ses conjectures, entre Scopas et Praxitèle, qui florissaient l'un et l'autre dans la première moitié du quatrième siècle avant notre ère (390-340), c'est-à-dire durant la période qui vit poindre les premiers symptômes de décadence dans tous les arts d'imagination, particulièrement dans la poésie. Sous le rapport de l'exécution technique, non-seulement la sculpture ne participa point à cette décadence, mais elle atteignit un degré de perfection devant lequel toutes les écoles postérieures ont dû s'incliner. Il n'en fut pas de même pour ce qui tient au but transcendental de l'art et peut l'autoriser à se donner la qualification de divin. Après la Vénus de Milo, vint la Vénus de Cnide, qui fut le principal fondement de l'immense popularité de Praxitèle, et qui contribua

tant à développer chez les Grecs la passion des nudités voluptueuses. Non-seulement les copies s'en multiplièrent à l'infini, mais elle devint l'objet d'une espèce de culte qui alla quelquefois jusqu'à la démence, et ce qu'on racontait de la frénésie des pèlerins, loin d'exciter le dégoût, ne fit que redoubler l'enthousiasme, et le perpétuer dans les générations suivantes ; car on retrouve ce type dans les écoles deux et trois siècles après son invention, et même postérieurement à la conquête romaine, et c'est par suite de toutes ces reproductions et imitations successives, que nous possédons un si grand nombre d'exemplaires de ce prétendu chef-d'œuvre (1).

On comprend que du moment où la Minerve cessa d'être l'idéal favori de l'art grec, l'Amazone, qui en était une dérivation, devait partager cette disgrâce et faire place à une nouvelle espèce d'héroïnes qui fussent plus en harmonie avec l'idéal de la Vénus. Ce fut Scopas qui eut le mérite de résoudre ce problème, en exploitant plus largement et plus voluptueusement qu'on ne l'avait fait avant lui le cycle de Bacchus, et en lui empruntant comme sujet de bas-reliefs, pour les monuments publics et même pour les tombeaux, les Ménades et les Bacchantes qu'on représentait courant échevelées sur les montagnes, et décrivant avec leurs membres souples et légèrement vêtus, des courbes plus ou moins gracieuses, presque toujours renfermées dans les limites d'une décence relative, malgré les tentations ou plutôt l'invitation qu'offrait à l'artiste un pa-

(1) Je me contente de citer les trois exemplaires du Vatican et celui de la Glyptothèque de Munich.

reil sujet (1). A la suite des Bacchantes, vinrent d'autres compositions accessoires conçues dans le même esprit, exécutées dans le même but. Ce fut alors que Praxitèle fut tant applaudi pour avoir sculpté sa fameuse statue du Satyre nu attaché à un arbre, et surtout pour l'avoir représenté à l'âge où la brutalité de ses instincts ne faisait que poindre. On comprend, sans plus de détails, que c'était un raffinement de corruption dans l'artiste et dans ses admirateurs. C'était en vue du même genre de succès qu'il agrandissait les proportions traditionnelles de l'Amour et diminuait celles d'Apollon, pour revêtir ces deux divinités des charmes de l'adolescence et pour offrir une pâture permanente aux imaginations dépravées (2). Son contemporain Polyclès trouva moyen d'aller encore plus loin que lui dans cette voie de décadence, en créant le type de l'Hermaphrodite, qui obtint alors et longtemps après une popularité scandaleuse (3). Presque toutes ces statues étaient exécutées en marbre, à cause du poli dont il était susceptible, et le bronze, si cher à Phidias et à son école, était répudié comme incompatible avec le genre de succès qu'on voulait obtenir.

L'idéal de la Vénus fut sujet à des variations non moins capricieuses que la passion dont il était à la

(1) Il y a, dans la cour du Belvédère, un sarcophage très-remarquable, sur lequel ce sujet est sculpté avec une perfection rare.

(2) Je signalerai l'Apollon Sauroctonos du Vatican et celui de la Tribune à Florence. Ses statues de l'Amour adolescent sont encore plus nombreuses.

(3) Un exemplaire de l'Hermaphrodite se trouve dans le musée du Louvre.

fois la glorification et l'emblème. Après avoir été d'abord la Vénus céleste et vêtue, puis la Vénus à demi-nue de Milo, cet idéal alla toujours en dégénérant depuis Praxitèle et finit par devenir la Vénus baigneuse et quelque chose de pis encore. Ce n'est plus seulement la décadence, c'est la prostitution de l'art qu'on aurait à signaler dans cette longue et triste période qui précéda la conquête romaine.

Il y a cependant une exception à faire, au point de vue qui nous occupe, je veux dire au point de vue de l'idéal, en faveur du fameux Lysippe, le sculpteur favori d'Alexandre le Grand ; non pas à cause des inspirations dont ce royal patronage fut pour lui la source, mais pour avoir été le créateur d'une espèce d'idéal héroïque dans la personne d'Hercule, dont les aventures avaient été jusqu'alors plus souvent exploitées par la peinture que par la sculpture. Entre tous les personnages de l'antique mythologie, c'est celui qui présente le caractère le plus riche en contrastes, je dirais volontiers le plus chevaleresque (1). Mais indépendamment de ce genre d'attrait, il y avait, dans le mythe lui-même tel qu'il avait été transmis par Hésiode et par d'autres poètes plus anciens que lui, un sens profond qui n'était caché qu'au vulgaire et qui avait trait aux récompenses promises à quiconque sortirait vainqueur ou purifié de ses épreuves terrestres. Cette vie toute pleine de luttes contre des monstres ou des ennemis extérieurs dont il triomphe, et contre des

(1) C'est ce que les Grecs ont admirablement exprimé par ces deux mots : πονηροτάτος καὶ ἄριστος.

passions ou des ennemis intérieurs dont il ne triomphe pas, rappelle certains héros des épopées du moyen-âge, et la scène finale dans laquelle on voit Hercule, tout fils de Jupiter qu'il est, expiant ses égarements par des tourments atroces, puis construisant lui-même le bûcher qui doit consommer son expiation : cette scène qui aboutit à une sorte de transfiguration, suivie d'un rajeunissement éternel (1), n'a pas besoin d'une longue exégèse pour être comprise. Malheureusement cette dernière partie du mythe est celle qui a été le plus méconnue par les poètes et le moins exploitée par les artistes (2). C'est à peine si on en trouve quelques représentations sur des vases étrusques ou sur des pierres gravées. La sculpture et surtout la sculpture monumentale, telle qu'on la concevait à l'époque dont nous parlons, s'accommodait mieux d'un idéal plus concret qui fît ressortir avant tout les qualités athlétiques, en donnant aux divers muscles des membres et du tronc tout le développement compatible avec un certain genre de beauté. C'est là le problème dont la solution paraît avoir spécialement occupé Lysippe et son école, et ce fut par suite de son immense succès auprès de ses contemporains, que les statues, colossales ou non, de l'Hercule en repos, se multiplièrent tellement après lui. On sait que l'Hercule Farnèse, ouvrage de l'Athénien Glycon, ainsi que le fameux torse du Vatican, dû au ciseau d'Apollonius, étaient l'un et

(1) C'est ce que veut dire son mariage avec Hébé, qui signifie *jeunesse*.

(2) Voir le misérable dénoûment de l'Hercule furieux d'Euripide.

l'autre des reproductions approximatives de l'idéal dont l'invention appartenait à Lysippe.

On s'étonnera peut-être que je n'aie pas encore fait mention de l'Apollon, celui de tous les dieux de la Grèce dont le mythe et les attributs semblaient devoir se prêter le mieux à la création d'un idéal, sans excepter Jupiter lui-même. De plus, les figures accessoires n'étaient pas moins attrayantes que la figure principale, et les Muses, les Heures ou les Grâces étaient au dieu de la lumière et de la poésie ce que les Amazones étaient à la déesse de la chasteté. Il y avait donc une source à la fois pure et abondante d'inspirations pour les artistes, et l'on se demande pourquoi ils ne s'en prévalurent pas davantage, du moins dans le siècle qui vit éclore les merveilles de Phidias ?

S'il fallait hasarder une réponse à cette question, je dirais que le développement du type de l'Apollon fut entravé par les mêmes causes qui entravèrent longtemps le développement du type de la Diane. Objets d'un culte immémorial, l'un à Delphes, l'autre à Éphèse, et d'un culte qui s'adressait à une image plus ou moins informe, mais à laquelle une main sacrilége seule aurait osé ajouter ou retrancher quelque chose, ces deux divinités furent d'abord condamnées à une sorte d'infériorité esthétique par suite du respect même qu'elles inspiraient : et, pour ce qui concerne Apollon, sa statue colossale à Délos, plus sévère, plus virile que les subséquentes, et surtout moins svelte dans ses proportions, conserva longtemps son empire sur l'imagination populaire, que les artistes n'osaient pas encore braver. Un des premiers à secouer le joug de la tradi-

tion, au profit de la beauté des formes, fut ce même Praxitèle sous le ciseau duquel l'idéal de la Vénus disparut irrévocablement du domaine de l'art grec, et pour qui le symbole n'était rien auprès du charme des nudités voluptueuses. Le type d'Apollon devint donc entre ses mains une espèce de variante du type de l'amour (1), et le sens primitif du mythe relatif au dieu de la lumière, inspirateur des neuf Muses et vainqueur du serpent Python, resta, pour ainsi dire, enfoui jusqu'à l'époque où il fut ressuscité, en même temps que le beau mythe de Psyché, par les philosophes néo-platoniciens d'Alexandrie. C'est en grande partie à cette résurrection qu'il faut attribuer le nouvel idéal de l'Apollon, que nous représente la fameuse statue du Belvédère, idéal inférieur sans doute à celui qu'aurait créé le ciseau de Phidias ou même de Polyclète, mais aussi très-supérieur au type superficiel de Praxitèle. Sous le rapport de l'exécution technique, il serait impossible d'imaginer quelque chose de plus parfait, et, sous le rapport de l'inspiration, cette œuvre surpasse toutes celles qui nous restent de la longue période de décadence entre le siècle d'Alexandre et celui d'Auguste, ce qui ne veut pas dire qu'elle soit absolument irréprochable ; car ni sa pose ni son mouvement ne satisfont pleinement des yeux familiarisés avec le style simple et grandiose de l'école de Phidias ; mais, outre la perfection du travail et la beauté des formes, il y a, dans l'Apollon du Belvédère, une sorte de traduction

(1) L'Apollon *Sauroctonos* du Vatican et l'Apollon de la Tribune de Florence peuvent donner une idée de la manière dont Praxitèle avait coutume de traiter ce sujet.

vivante d'un mythe que l'art grec avait trop négligé, même dans ses beaux jours. Le serpent symbolique, sculpté sur le tronc d'arbre qui lui sert d'appui, nous dit sur quel ennemi le dieu vient de remporter la victoire si bien exprimée dans tous ses traits et presque dans tous ses muscles. Il n'y a pas besoin d'une longue méditation pour saisir le rapport qui existe entre cette vieille tradition hellénique, et le triomphe des anges de lumière sur les anges de ténèbres. Le pendant de l'Apollon Pythien dans l'art moderne, c'est le saint Michel perçant le dragon de sa lance, pour le précipiter dans l'abîme.

Une sorte de tristesse involontaire se mêle à l'admiration qu'excite en nous ce chef-d'œuvre, sculpté sur une terre étrangère et pour un maître étranger, par un artiste qui n'était pas libre et dont la patrie l'était moins encore (1). L'abondance même des modèles dont il était entouré à Rome devait être pour lui une source d'humiliation patriotique plutôt que d'émulation ; car c'était à titre de trophées confisqués sur les vaincus, que deux des plus belles statues de Phidias, la Minerve et la Vénus céleste, figuraient, l'une sur le mont Palatin, l'autre sous le portique d'Octavie. Il en était de même de tant d'autres merveilles sorties des plus célèbres écoles, et transportées successivement par tous les triomphateurs qui s'étaient succédé en Grèce, depuis Paul-Émile jusqu'à Sylla.

(1) Voici ce que dit Cicéron dans une de ses harangues contre Verrès (*De signis*) : *Nulla unquam civitas tota Asia et Græcia ; signum ullum, tabulam pictam, ullum denique ornamentum urbis, sua voluntate cuiquam vendidit.*

En voyant cette émigration en masse de dieux et de déesses dans la capitale du monde, on se demande naturellement si elles y trouvèrent un idéal quelconque, exerçant sur les Romains un empire analogue à celui que l'idéal de la Minerve avait exercé sur l'élite de la race hellénique ; ou si, à défaut d'un idéal plastique, le peuple-roi, comme il s'intitulait lui-même, n'avait pas, dans ses institutions ou dans ses aspirations, quelque chose pour le remplacer ; car il ne saurait y avoir de grand peuple sans un idéal qui brille, comme une étoile polaire, au firmament de son histoire, à moins toutefois qu'on ne veuille parler de grandeur exclusivement industrielle ou commerciale.

Il semblerait que le Jupiter des Grecs, tel que l'avait conçu le génie de Phidias, ou tel que l'avait représenté son maître Agéladas, la foudre dans la main droite et l'aigle sur la main gauche (1), eût pu figurer, ne fût-ce qu'à titre de conquête, dans le temple du Capitole, si les Romains avaient cherché, avant tout, ce qui répondait le mieux à l'idée qu'ils se faisaient du souverain des dieux ; mais dans tout ce qui se rapportait à la religion nationale, il attachèrent toujours plus d'importance au symbole qu'à la forme, et cela parut même dans les emprunts qu'ils firent aux religions étrangères, par exemple quand ils firent venir de l'Asie Mineure cette statue de Cybèle qui n'était qu'un bloc informe, et qui ne put être introduite que par le ministère d'une vestale.

Il y avait une autre divinité dont le culte leur était

(1) O. Müller, *Handbuch der Archäologie der Kunst*, p. 513.

plus particulièrement imposé par des traditions locales, et dont la statue colossale, sculptée par Polyclète pour la ville d'Argos, avait été souvent reproduite, mais en plus petites dimensions, par les sculpteurs des âges postérieurs (1). C'était Junon. Malgré la place éminente qu'elle occupait dans la hiérarchie mythologique, cet idéal n'avait jamais pris le même ascendant que celui de la Minerve sur l'imagination des Grecs, soit à cause du rôle peu poétique que joue parfois dans l'Iliade l'épouse de Jupiter, soit à cause de son caractère trop exclusivement matronal ; mais la première de ces objections n'existait pas pour les Romains, et, quant à la seconde, ils songèrent si peu à la corriger, qu'au contraire ils renforcèrent de plus en plus ses attributions en ce qui tenait au lien conjugal (*Pronuba Juno*), sans parler du haut patronage qu'elle exerçait sur la confédération latine ; mais tout cela ne constituait pas un idéal, et les avantages politiques et moraux que la république en retirait n'avaient rien de commun avec la notion du beau, ni avec la culture du sens esthétique chez les citoyens.

Ce n'est donc pas un idéal plastique qu'il faut chercher chez les Romains, et l'on peut regarder Virgile comme l'interprète du dédain ou de l'impuissance de la nation tout entière, quand il a écrit ces vers fameux :

> *Excudent alii spirantia mollius æra,*
> *Credo equidem*, etc.

Ce n'est pas non plus l'idéal de l'État, tel qu'a voulu

(1) La plus belle de ses reproductions se trouve à Rome, dans la villa Ludovisi.

se le figurer la philosophie allemande, et qui n'était qu'un mécanisme profondément combiné, dans l'intérêt de conquêtes accomplies ou méditées. Non, l'idéal romain, à la fois plus mystérieux et plus élevé, se rapportait surtout à l'avenir ; et, au lieu de se produire au dehors par des chefs-d'œuvre visibles et périssables, il se révélait au dedans par la conscience vague d'une grande mission qui avait des intérêts éternels pour objet : *Imperium sine fine dedi.* Cette croyance finit par prendre tellement possession des imaginations, qu'elle réagit jusque sur les traditions qui se rattachaient au berceau de la nation, et laissa son empreinte sur toutes les institutions, à commencer par celle des Vestales, préposées à la garde du feu sacré, et punies de mort, s'il venait à s'éteindre ou si elles cessaient d'être chastes. Mais ce n'est pas la chasteté active comme dans les déesses et les héroïnes de la Grèce ; c'est la chasteté passive, se dévorant elle-même, faute de trouver un aliment hors de soi. On pourrait dire que c'est une sorte de transition pour arriver à la chasteté contemplative des vierges chrétiennes et à l'immolation volontaire, point culminant de l'idéal évangélique. Il est beau de voir, dans les annales de ce grand peuple, le développement de cette notion de dévoûment personnel à l'intérêt de tous, intérêt temporel d'abord, mais qui est un acheminement providentiel vers des intérêts d'un ordre plus élevé : pour cette double mission, il faudra des qualités héroïques et presque surhumaines, dont l'acquisition demandera une vigoureuse gymnastique du corps et de l'âme. Les guerres incessantes et les institutions républicaines pourvoiront lar-

gement à la première. Les habitudes d'abnégation, transformées en seconde nature et formant la base de l'éducation domestique, pourvoiront à la seconde. Elles circuleront dans le corps social comme une séve vivifiante et presque sanctifiante, et elles inspireront à la fois de grandes actions et de grandes pensées ; et ces grandes pensées revêtiront les plus belles formes dans les chefs-d'œuvre du génie national. De là un patriotisme d'un genre tout nouveau et qu'il sera difficile de ne pas pardonner, même quand il paraîtra exagéré dans ses prétentions. Quand on a lu dans les décades de Tite-Live tous ces précieux détails qui ont trait à la piété des Romains envers les dieux, à leur respect pour eux-mêmes, à leurs égards pour les vaincus, à leur désintéressement qui va quelquefois jusqu'au mépris pour la gloire (1), comment aurait-on le courage de chercher querelle à Cicéron pour avoir dit que Rome était la terre natale de la dignité du caractère et de la magnanimité (2)? Il aurait dit bien autre chose s'il avait été dans les secrets de la Providence, et s'il avait su dans quel but le spectacle de la grandeur romaine était donné au monde civilisé !

Je ne connais rien de plus intéressant dans l'histoire que cette espèce de demi-jour, dans lequel apparaissaient à toutes les classes de citoyens les destinées futures de la République dont ils étaient membres. En travaillant ou en mourant pour elle, on était poussé ou soutenu par un instinct vague mais puissant, qui disait

(1) *Gloriam qui spreverit, veram habebit.* Tit.-Liv., lib. XXII.

(2) *Civitas unde orta mihi gravitas et magnitudo animi videtur.* Pro Sest.

qu'on travaillait ou qu'on mourait pour quelque chose d'éternel. C'était comme une prophétie latente qui, au lieu d'être confiée à une arche d'alliance, comme chez les Juifs, était déposée dans la conscience de tout un peuple. Il est vrai que ce peuple ignorait et ne se demandait même pas à quelle espèce d'éternité ces pressentiments si flatteurs, qui lui tenaient lieu de tout autre idéal, pouvaient s'appliquer ; ou, s'il s'interrogeait quelquefois là-dessus, c'était pour se nourrir d'illusions analogues à celles dont se nourrissaient les Juifs charnels, relativement à la venue du Messie. C'étaient toujours des interprétations selon la chair. On était loin de soupçonner qu'en absorbant les nations dans un vaste empire dont les limites se confondaient avec celles du monde connu, on ne faisait que préparer un magnifique berceau à une religion dont les conquêtes spirituelles devaient laisser loin derrière elles toutes les conquêtes dont Rome était si fière.

Il vint un jour où tous ces sentiments et pressentiments trouvèrent enfin un digne interprète dans le génie d'un grand poète, génie à la fois patriotique et prophétique, mais prophétique à la manière de ceux qui portent la lumière devant eux, sans s'éclairer eux-mêmes. Ce grand poète est Virgile, et tout le monde connaît les vers dans lesquels il a déposé ses aspirations instinctives, qui étaient alors celles du genre humain tout entier. Mais tout le monde ne sait pas à quel point il fut obsédé par ces mêmes aspirations dans la composition de son épopée, qui est beaucoup moins exclusivement nationale qu'on ne le pense communément. C'est là le secret de l'immense prédilection

de Dante pour son auteur et du rôle tout exceptionnel qu'il lui fait jouer dans sa Divine Comédie :

Tu sei lo mio maestro e 'l mio autore.

Le héros de cette singulière épopée est un héros vaincu, et les dieux qu'il emporte avec lui dans une terre lointaine, sont des dieux vaincus : *victosque penates.* Il est en lui-même caractérisé, non pas par ses exploits, bien qu'il en ait accompli de mémorables, mais par sa piété, *pius Æneas ;* et cette qualification toute nouvelle est presque partout inséparable de son nom, parce que c'est celle qui importe le plus pour la grande mission qu'il est chargé d'accomplir. Une fois le poète a tracé son portrait non plus en deux mots, mais en deux vers ; et ce portrait pourrait aussi bien s'appliquer à Godefroi de Bouillon ou à saint Louis :

Rex fuit Æneas nobis quo justior alter
Nec pietate fuit, nec bello major et armis.

On voit déjà poindre l'idéal chevaleresque tel que l'ont poursuivi et chanté les héros et les poètes du moyen âge. Un autre trait de ressemblance se trouve dans la série d'épreuves par lesquelles le héros troyen doit passer avant de recevoir sa couronne : épreuves pour son courage, épreuves pour son cœur, épreuves pour sa foi ; et il sortira vainqueur de toutes, à l'exception d'une seule, et cette exception sera précisément le côté faible de la chevalerie future qui, comme le fils d'Anchise, aura besoin d'un messager céleste ou de la grâce d'en haut, pour triompher des obstacles qui

s'opposeront à l'accomplissement d'un grand devoir.

L'idéal ascétique, tel qu'il sera pratiqué par les âmes d'élite, dans les sociétés chrétiennes, est encore plus clairement formulé. On dirait que le poète a deviné d'avance le but des institutions monastiques, par une combinaison de circonstances qui n'a rien de fortuit ; la formule poétique dont je veux parler est proclamée par le roi Évandre sur le futur emplacement du Capitole, dans sa première entrevue avec Énée auquel il adresse ces sublimes paroles, qui résument admirablement la règle de saint Benoît ou de saint Bernard :

Aude, hospes, contemnere opes et te quoque dignum
Finge Deo (1).

Ainsi, par un privilége qui n'avait pas été accordé même à Platon, le génie intuitif de Virgile a plongé également dans les profondeurs du passé et dans celles de l'avenir, et je serais tenté de dire qu'il comprit mieux que personne la signification symbolique des deux visages de Janus, l'un tourné vers l'orient, terre natale des traditions religieuses dont les âmes romaines ont vécu, l'autre vers l'occident, théâtre futur d'une merveilleuse régénération dont elles seront les premiers instruments. C'est là l'idéal pour lequel a travaillé, par sept siècles de victoires, le peuple-roi, sans se douter que les insignes de sa royauté seraient la palme et la couronne du martyre. Pour arriver là, il

(1) La même pensée, sous une forme encore plus concise, se trouve exprimée par Horace dans l'ode XI, liv. III :

Quanto quisque sibi plura negaverit,
A dis plura feret.

ne fallait rien moins que des habitudes de sacrifice et de dévoûment à une patrie terrestre; une fois qu'on aurait découvert la patrie céleste, on verserait plus joyeusement encore son sang pour elle. L'héroïsme serait le même, la perspective seule serait changée.

Ce changement était sur le point de s'accomplir quand Virgile entonnait, dans une humble églogue, son chant prophétique; mais il ne devait s'accomplir d'abord que pour un petit nombre d'âmes marquées du sceau de la prédestination, et qui eurent leur idéal à part ainsi que leur symbole. Quant à l'agglomération d'esclaves qui, sous le despotisme impérial, continua à porter le nom officiel de peuple romain, son idéal varia suivant le caractère de ses despotes; car, à chaque nouveau règne, il y eut une nouvelle apothéose; et ce culte, alimenté par la peur, se trouva mieux approprié qu'aucun autre à la corruption rapide des mœurs et à la dégradation plus rapide encore des caractères. Mais les despotes eux-mêmes eurent parfois la fantaisie d'avoir leur idéal et de l'imposer à leurs sujets. Quand ils le prenaient dans la mythologie grecque, c'était toujours à contre-sens, et l'on sait le singulier plaisir que trouvèrent certains empereurs à se parer des attributs d'Hercule, c est-à-dire à ne porter en public d'autre vêtement qu'une massue à la main et une peau de lion sur les épaules. C'était un idéal burlesque, mais après tout très-innocent, quand on le compare avec celui qu'adopta, sous les yeux et, pour ainsi dire, aux applaudissements du peuple Romain, l'un de ses princes le plus justement populaires, le père adoptif des deux Antonins, le pacificateur du monde, l'ami passionné et

même rop passionné des arts de la paix, particulièrement de ceux que la Grèce avait portés au plus haut degré de perfection, et pour lesquels la Rome impériale était sa tributaire encore plus que ne l'avait été la Rome républicaine. Ce prince, qui s'appelait Adrien, pouvait donc, avec son pouvoir absolu et son goût qui passait pour exquis, choisir, entre tous les chefs-d'œuvre dont il était entouré, un idéal qui répondît à son rôle de régénérateur, et qui conciliât son prétendu amour du beau avec une certaine mesure de respect pour la décence publique : au lieu de cela, on le vit étaler aux yeux de ses sujets une honteuse idole en chair et en os, qui s'appelait Antinoüs, devant laquelle il dégrada la majesté souveraine jusqu'à se faire l'architecte de ses temples et le pontife de son culte ; et, comme si ce n'était pas assez de sa propre dégradation, il voulut y associer tous ceux que la peur ou un intérêt quelconque tenait sous sa dépendance. Ce fut par suite de cet ignoble calcul bien plus que pour la rare beauté du type, que les bustes de ce favori impérial, travaillés avec une émulation servile par les plus habiles sculpteurs contemporains (1), se multiplièrent tellement, non-seulement à Rome, mais dans toute l'étendue de l'empire. Jamais on ne put dire avec tant de raison : *ea sola species adulationis supererat*, et cependant l'adulation trouva moyen d'aller encore plus loin ou plutôt de descendre encore plus bas, quand la mort du prétendu Dieu devint le signal d'un deuil universel

(1) Parmi ces sculpteurs, il y en avait deux plus célèbres que les autres : Papias et Aristeas.

auquel il eût été dangereux de se soustraire. Le prince put donc se vanter jusqu'à la fin d'avoir eu pour lui le suffrage populaire, quand il plaçait sur les autels et faisait entrer jusque dans le sanctuaire domestique une idole qui, au point de vue moral, ne pouvait être une sauvegarde que contre la pudeur; et qui, au point de vue esthétique, si elle était un idéal, ne pouvait être appelée que l'idéal de Sodome. On serait tenté de dire que l'abomination de la désolation était non-seulement dans les temples, mais partout, si l'on ne savait qu'au-dessous de la Rome monumentale, peuplée d'esclaves bruyants et déhontés, il y avait une Rome souterraine, peuplée de futurs martyrs, et éclairée par une lumière bien autrement brillante que celle du soleil. C'est là qu'il faut chercher le vrai peuple Romain en vue duquel se sont accomplies tant de grandes choses. Le moment est venu où, comme le Christ son modèle, il aura lui aussi sa Passion, et une Passion périodiquement sanglante, avec tous les préludes et les accessoires qu'inventera la rage des bourreaux. C'est là qu'il va être enseveli, non pas pour trois jours, mais pour trois siècles, jusqu'à ce que l'apparition du Labarum vienne donner le signal d'une résurrection glorieuse.

Puisque c'est là que se mûrit le nouvel ordre de choses prédit par les prophètes et par Virgile, il nous importe de connaître le nouvel idéal qui lui correspond; car nous avons dit qu'il ne saurait y avoir un grand peuple sans un idéal qui brille au firmament de son histoire.

L'idéal des chrétiens, dans les catacombes, ne pouvait pas se créer d'un seul jet, à cause de l'impossibi-

lité où se trouvèrent les artistes employés par eux, de rompre brusquement avec l'art païen, dont ils demeurèrent tributaires pour tout ce qui tenait aux procédés matériels et à l'exécution technique. Il fallut donc élaborer peu à peu les types destinés à remplacer ceux dont l'empire sur les imaginations était fini; il fallut composer une symbolique nouvelle avec les matériaux fournis, non-seulement par l'Ancien et le Nouveau Testament, mais aussi par l'un des mythes les plus significatifs de la religion Hellénique.

Le choix des sujets dut être naturellement suggéré par les besoins les plus pressants des âmes et aussi par les circonstances de temps et de lieu, circonstances qu'il ne faut pas perdre de vue, quand on parcourt cette série de représentations allégorico-bibliques qui se rapportent aux dogmes fondamentaux du christianisme. Il est vrai qu'elles accusent, pour la plupart, des pinceaux peu exercés aux grandes combinaisons pittoresques; mais ces peintures murales, si défectueuses à certains égards, ne sont-elles pas, après tout, le plus vieil héritage que nous aient transmis nos devanciers dans la croyance en Jésus-Christ; ne sont-elles pas comme autant de formules matérielles et permanentes de leurs actes de foi, d'espérance et de charité; n'est-ce pas là leur pensée intime mise à nu ou revêtue de sa plus simple expression, pensée naïve, attendrissante ou héroïque, pensée d'amour, de sacrifice et de rédemption, pensée immortelle s'il en fut jamais, féconde pour vivifier l'art à sa naissance, et même pour le régénérer quand il décline?

Comme dénoûment triomphal du drame douloureux

joué par le chrétien sur la terre, la résurrection était figurée par tout ce qui pouvait y faire allusion dans l'Ancien ou dans le Nouveau Testament ; c'était l'histoire de Jonas ou de Lazare, la colombe rentrant avec le rameau d'olivier dans l'arche, l'eau changée en vin, le jugement dernier, le phénix renaissant de ses cendres, le prophète Élie dans son char de feu. Le bon pasteur allant à la recherche de sa brebis égarée ou la rapportant au bercail, semble avoir été un sujet traité avec une prédilection toute spéciale par les peintres comme par les sculpteurs ; c'était la parabole de l'Évangile le plus en vogue, par cela seul qu'elle était la plus consolante. Pour les jours d'épreuve et de persécution, l'art avait une mission d'un autre genre à remplir, c'était de fortifier d'avance les âmes des victimes contre les menaces de leurs bourreaux et contre la crainte de la mort ; alors on mettait sous les yeux des futurs martyrs les souffrances et la résignation de Job, ou les trois hommes dans la fournaise, ou Daniel dans la fosse aux lions, ou bien encore, par une vue prophétique du triomphe définitif du Christianisme, on traçait sur le mur la catastrophe du persécuteur Pharaon, abîmé avec tous ses esclaves dans la mer Rouge.

Mais, de toutes les images symboliques tracées sur les murs des catacombes, il n'en est aucune qui donne plus à réfléchir que celle d'Orphée, à cause du sens profond que cache le mythe qui le concerne. La prédilection des premiers chrétiens pour ce personnage mystérieux, avec sa lyre et ses animaux apprivoisés, ne venait pas seulement des rapports qu'ils trouvaient entre ses exploits de civilisateur et les bienfaits déjà

sentis de la prédication évangélique ; il est probable qu'une tradition pieusement recueillie par les plus savants d'entre leurs docteurs, et interprétée avec ce coup d'œil intuitif qui demande quelque chose de plus que la science, avait transformé pour eux l'époux d'Eurydice en une espèce d'apôtre venu d'Orient pour prêcher à des barbares, et mort victime de son zèle apostolique (1). Son costume ne laissait aucun doute sur son origine asiatique, et, quelle que fût la religion introduite par lui en Europe, il est évident qu'elle y rencontra d'énergiques résistances qui dégénérèrent en persécution sanglante et se terminèrent par son martyre. Sa descente dans les enfers, pour délivrer une âme qui y était retenue captive par suite de la morsure d'un serpent, offrait avec le dogme de la chute primordiale une ressemblance qu'il était impossible de regarder comme fortuite. Il y en avait une plus frappante encore dans la résignation avec laquelle l'apôtre de la Thrace et l'Homme-Dieu se laissèrent immoler, celui-ci par la haine des Juifs, celui-là par le fanatisme des Bacchantes ; et, quand les poètes ou les artistes grecs traitèrent le sujet d'Orphée, ce fut presque toujours cet attribut de mansuétude qu'ils firent ressortir de préférence. Tout le monde connaît le magnifique bas-relief où on le voit ramenant son Eurydice vers le séjour de la lumière (2) ; mais on connaît moins, ou plutôt on ne

(1) Eschyle, dans une de ses pièces perdues, intitulée *les Bassanides*, avait mis en scène Orphée déchiré par les Bacchantes, parce qu'il refusait d'honorer Dionysos ou Bacchus, et qu'il tenait Apollon pour le plus grand des dieux.

(2) Un exemplaire de ce bas-relief se trouve dans le Musée du

connaît pas du tout la charmante composition symbolique dans laquelle, déjà tombé sur un genou, il n'oppose, au coup de hache dont un bras de femme va l'atteindre, d'autre arme défensive que sa lyre (1). Ce dernier trait manque à l'épisode déjà si touchant des *Géorgiques* de Virgile, et c'est pour cela qu'il manque aussi dans les peintures des catacombes ; car il est impossible que l'auteur du poème prophétique qui avait annoncé aux Romains la grande révolution religieuse dont ils allaient être témoins, ne fût pas connu des premiers chrétiens, et n'obtînt pas dès lors les prémices de cette popularité toujours croissante qui, après avoir associé son nom ou le nom de son héros à ceux des héros de la Table Ronde, devait aboutir, dans la *Divine Comédie,* à une sorte de demi-canonisation à la fois religieuse et littéraire.

Cette figure d'Orphée, avec ses attributs significatifs parmi lesquels se trouve le serpent, n'a du reste qu'une importance symbolique et ne constitue pas un type proprement dit. Il en est tout autrement de l'Orante, qui joue un grand rôle dans l'art primitif du christianisme, non pas comme innovation, puisque la sculpture antique avait eu des créations du même genre, mais comme expression de l'immense puissance de la prière, dont cette image favorite était, pour ainsi dire, la personnification. Aussi voit-on, malgré les incorrections de dessin, que les peintres des catacombes se

Louvre et un autre a Rome dans la villa Albani, tous deux appartenant à la meilleure époque de l'art grec.

(1) O. Müller, *Handbuch der Archäologie der Kunst*, p. 700.

sont efforcés de l'orner de tous les attraits imaginables, tout en ne perdant pas de vue la haute signification du symbole. Aucune des figures tracées par eux, pas même celle de la Vierge, ne peut se comparer à celle-là, soit pour la grandeur du caractère, soit pour la richesse du costume, soit pour l'expression extatique du regard, expression très-spécialement chrétienne et qui formera un jour l'apanage distinctif de certaines écoles privilégiées. L'Orante fut donc, à proprement parler, l'idéal de prédilection, comme emblème de la force à la fois la plus douce et la plus irrésistible ; et, comme cette arme, je veux dire la prière, était alors la seule que l'Église se crût en droit d'employer contre ses persécuteurs, elle dut nécessairement acquérir une double importance aux yeux des fidèles, comme aux yeux des artistes qui leur servaient d'interprètes. Leur imagination était à l'aise, quand ils traçaient cette figure symbolique, elle l'était moins quand ils avaient à tracer celle du Christ, en tenant plus ou moins compte de certaines données traditionnelles, qui n'étaient pas accréditées seulement parmi les chrétiens, car il est certain que dans la première moitié du IIIe siècle il y avait des Romains qui, sans reconnaître le Christ pour un Dieu, l'honoraient d'une espèce de culte, et nous savons, par un témoignage contemporain (1), que son image figurait à côté de celle d'Orphée, dans une espèce de chapelle domestique que l'empereur Alexandre Sévère s'était fait bâtir dans son palais.

(1) Voir l'*Hist. Aug.*, p. 124-129.

Maintenant on se demande si ce type, quel qu'il fût, était la reproduction et le modèle de ceux que les premiers chrétiens peignirent dans les catacombes ; mais on se le demande en sachant d'avance que cette question, si intéressante à tous les points de vue, est complétement insoluble. Outre que les dates manquent pour fixer l'ordre chronologique de toutes ces peintures souterraines, le type du Christ est loin d'y offrir cette immobilité qui est le principal caractère des images hiératiques. Dans les unes, il est représenté avec toute la gravité de l'âge mûr, les cheveux séparés sur le milieu du front, de manière que son visage doux et mélancolique, d'une forme ovale et légèrement allongée, soit symétriquement encadré ; dans les autres, il est représenté beaucoup plus jeune, avec une chevelure et un costume qui n'ont rien d'imposant, mais qui sont compensés par l'autorité du geste. Ce type, qui n'a rien d'oriental et qui se trouve répété plus d'une fois, paraît n'être jamais sorti des catacombes. C'est l'autre qui a prévalu, dans les temps postérieurs, avec des modifications plus ou moins perceptibles, et on en retrouve la reproduction approximative dans les mosaïques des anciennes basiliques et jusque dans les miniatures des manuscrits. Mais il ne faut pas regarder cette prédilection comme la preuve d'une très-grande ressemblance entre l'original et l'image qui en était l'objet. Nous savons, par le témoignage positif de saint Augustin, que les chrétiens ne possédaient aucun véritable portrait du Christ et que cette absence de modèle authentique avait laissé un libre cours à l'imagination des artistes, ce qui avait

donné lieu à des variétés innombrables (1). D'ailleurs, si la tradition avait fourni un point d'appui assuré, pour résoudre cette question importante, on n'aurait pas vu surgir ou on aurait bientôt terminé le scandaleux débat qui éclata entre les plus illustres évêques de l'empire, les uns soutenant, avec saint Cyrille et saint Justin, que le Christ avait répudié la beauté corporelle et que les formes abjectes revêtues par lui ne faisaient que rendre le mystère de la Rédemption plus sublime (2), tandis que l'opinion contraire était défendue par les trois grandes lumières de l'Église latine et en Orient par saint Jean Chrysostôme et saint Grégoire de Nysse, qui disait que le Christ ne voila sa divinité qu'autant qu'il était nécessaire pour ne pas blesser le regard des hommes (3).

Ainsi le type du Christ, à quelque époque et à quelque degré qu'il ait été fixé par les premiers chrétiens, fut purement idéal, ce qui peut diminuer l'intérêt historique, mais non pas l'intérêt esthétique qui s'y attache. Il faut en dire autant de celui de la Vierge qui semble avoir été sujet à moins de variations, du moins dans les catacombes, et qui fut probablement conçu d'après l'idéal un peu vague de la matrone Romaine. Jusqu'à présent, on n'a pas encore entrepris d'établir

(1) S. Augustin, *de Trinit.*, l. VIII, c. 4 et 5. *Oper.*, t. III. *Qua fuerit ille (Christus) facie nos penitus ignoramus... nam et ipsius Dominicæ facies carnis innumerabilium cogitationum diversitate variatur et fingitur ; quæ tamen una erat, quæcumque erat.*

(2) Les expressions de Tertullien, sur ce même sujet, sont très-fortes : *Ne aspectu quidem honestus. . si inglorius, si ignobilis, meus erit Christus.*

(3) *In Cantic. canticorum, homil.* 4.

un ordre chronologique entre les diverses images de la Vierge qu'on y a successivement découvertes. Tout ce qu'on peut affirmer avec quelque certitude, c'est que la plus ancienne de toutes celles qui ont été reproduites, se trouve dans le cimetière de Saint-Callixte ; mais il y en a d'autres restées jusqu'à présent inconnues ou du moins inédites, et dont quelques-unes remontent jusqu'au IIe siècle de l'ère chrétienne (1).

Quant à l'exécution technique, outre qu'elle se ressent naturellement de la décadence vers laquelle toutes les branches de l'art marchaient alors rapidement, il ne faut pas oublier que les conquêtes des apôtres et de leurs successeurs immédiats se firent bien plus parmi les artisans que parmi les artistes, et que les mains habiles qui décoraient les palais et les temples de leurs persécuteurs n'étaient pas les mêmes qui traçaient humblement ces peintures symboliques et traditionnelles dans l'obscurité des catacombes. Il en est de ces incorrections de dessin comme des incorrections de style dans les inscriptions tumulaires qui ont été enlevées de ces mêmes lieux et transportées

(1) C'est l'opinion de M. de Rossi, qui a fait une étude approfondie des peintures des catacombes, et qui a donné à ce sujet intéressant tous les développements désirables dans ses remarquables travaux sur Rome souterraine. La question chronologique des types de la Vierge et du Christ y est traitée d'une manière complète. Outre la description de la Rome souterraine, on y trouve le classement chronologique des catacombes, des peintures et des sculptures, et l'histoire du développement topographique et artistique, à l'aide de la comparaison des monuments, des actes des martyrs et des itinéraires manuscrits des pèlerins des premiers âges.

dans le Vatican pour être rangées en face des épitaphes si pompeuses et si soignées des familles patriciennes vouées à un autre culte. Ce n'est point d'après la perfection technique ou la perfection grammaticale que de pareils monuments doivent être jugés, mais d'après les émotions qu'ils font naître dans les âmes de ceux qui ont la clef de ces sublimes hiéroglyphes.

La grande révolution opérée par Constantin ne pouvait manquer de donner à la peinture chrétienne un immense développement ; au lieu d'être resserrée dans l'étroite et obscure enceinte des catacombes, elle eut tout l'empire romain pour théâtre. De vastes basiliques élevées à Rome, à Constantinople et dans les principales villes des provinces d'Europe et d'Asie, offrirent au pinceau des artistes chrétiens des surfaces infiniment plus étendues que celles dont ils avaient pu disposer jusqu'alors, ce qui amena des modifications importantes sous le rapport des dimensions. D'une autre part, le procédé de la mosaïque, qui semblait garantir une durée indéfinie à ce mode de décoration, devint bientôt d'un usage universel dans les temples consacrés à la religion nouvelle. L'image du Christ, aussi majestueuse que le comportait le talent de l'artiste, fut placée au fond du sanctuaire, en même temps qu'on la gravait sur les monnaies et sur les médailles, tantôt avec le titre de *Roi des rois* ou *lumière du monde*, tantôt avec la promesse faite miraculeusement à tous les monarques chrétiens dans la personne de Constantin : *In hoc signo vinces.*

Ici encore, c'est moins à la correction des lignes qu'à la grandeur des conceptions qu'il faut s'arrêter.

Sous ce dernier rapport, il y eut un progrès dont les preuves seraient bien autrement nombreuses, si les peintures, exécutées dans la période qui suivit l'avénement de Constantin, n'avaient pas été presque entièrement détruites. On peut juger de la hauteur à laquelle s'éleva parfois le génie chrétien par une seule image peinte qui a échappé, comme par miracle, à la destruction et qui représente, mieux qu'aucune autre, la Mère de Dieu dans toute sa majesté. Je veux parler de la Madone miraculeuse à laquelle l'artiste ou ses contemporains donnèrent instinctivement le surnom d'impératrice, et qui fut longtemps l'objet d'une vénération spéciale, moins à cause de sa beauté vraiment imposante, que par respect pour la mémoire de Grégoire le Grand, l'histoire de l'image et celle du saint ayant été intimement unies l'une à l'autre par une légende populaire respectée jusqu'à nos jours (1).

Ainsi l'art chrétien devint conquérant à son tour, et l'on peut dire que Constantin lui donna aussi deux capitales en les donnant à l'empire, l'une berceau de l'école que nous appellerons Romano-chrétienne, l'autre berceau de l'école Byzantine et par conséquent plus rapprochée des influences grecques et orientales.

L'école Romano chrétienne sembla répudier la plus grande partie du précieux héritage qu'elle avait trouvé

(1) Ce respect n'a pas empêché que cette Madone, l'un des plus précieux monuments de l'art chrétien avant l'époque de la Renaissance, n'ait été comme enfouie, jusqu'à ces derniers temps, dans une petite chapelle obscure, non loin de Saint-Jean de Latran, non point par la jalousie, mais par l'ignorance de ses possesseurs. Je n'ai pas besoin d'ajouter que le titre seul de Madone Miraculeuse était une objection pour les voyageurs civilisés.

dans les catacombes. Plusieurs des compositions symboliques sous lesquelles on avait voilé des dogmes ou des actes de foi et d'espérance, tombèrent peu à peu en désuétude. Le mythe à la fois si transparent et si pittoresque d'Orphée disparut sans retour, et l'Orante elle-même, dont l'expression, le mouvement et le costume semblaient avoir d'avance marqué la place dans les constructions nouvelles, fut laissée dans l'oratoire souterrain où elle avait joué un rôle si significatif pendant les jours de persécution. Ce qu'on demanda le plus aux artistes, après les images du Christ et de la Vierge, ce furent ce qu'on pourrait appeler des peintures de circonstance, c'est-à-dire des sujets empruntés à certains chapitres de l'Apocalypse qui se rapportaient manifestement à la longue et sanglante épreuve par laquelle on venait de passer. Pour beaucoup d'entre les chrétiens, la Bête aux sept têtes, que l'apôtre saint Jean avait aperçue dans sa vision, était le paganisme qui venait d'être vaincu dans la Ville aux sept collines, et la *grande Babylone qui avait enivré les nations du vin de sa fornication* n'était autre que la Rome impériale, sous les prédécesseurs de Constantin. Il y avait, dans ce livre à la fois terrible et consolant, une source inépuisable d'inspirations dont l'art émancipé pouvait faire son profit ; mais de même que, dans les catacombes, il n'y avait rien qui rappelât les tortures infligées aux premiers martyrs, de même on ne voyait, sur les murs des basiliques nouvellement érigées, aucune peinture qui pût ressembler à des représailles, même innocentes, contre les persécuteurs. On écarta donc les scènes de terreur et les perspectives de vengeance

divine, contenues dans ce livre merveilleux, pour en exploiter de préférence le côté suave et presque évangélique ; car on peut dire que, par sa contexture et par le contraste des tons, il tient à la fois de l'Ancien et du Nouveau Testament.

Ainsi l'Agneau sans tache, avec l'appareil mystique qui lui est donné dans l'Apocalypse, le livre aux sept sceaux, les sept candélabres mystiques, les quatre anges, les quatre évangélistes, les vingt-quatre vieillards prosternés devant le Sauveur du monde ou lui présentant leurs couronnes, et, de chaque côté, des groupes plus ou moins nombreux de saints presque tous martyrs, voilà quel fut, pendant plusieurs siècles, le thème favori des peintres chrétiens, ou plutôt des congrégations chrétiennes pour qui cette scène grandiose était à la fois une consécration de leurs souvenirs et un emblème de leurs espérances. On la voyait, sur une très-grande échelle, dans l'église de Saint-Paul hors les murs, fondée par Constantin lui-même (1) et rebâtie, avec plus de magnificence, sous le pontificat de Léon Ier (440-462) ; et on peut la voir encore aujourd'hui, avec des additions qui ne sont pas toutes empruntées à l'Apocalypse, dans l'église si curieuse des Saints Cosme et Damien bâtie, en 530, par le pape Félix IV, sur l'emplacement d'un temple païen. Ici ce n'est pas seulement l'Agneau avec son cortége ordinaire d'anges, de vieillards et de martyrs, il y a de plus un oiseau dans lequel on a voulu voir un phénix, et dont la tête se dé-

(1) Cette mosaïque, détruite par l'incendie de 1823, a été reproduite de nos jours, autant qu'une pareille reproduction était possible.

tache sur une étoile rayonnante. L'image du Christ debout paraît resplendissante et avec des dimensions agrandies, dans la voute hémisphérique de l'abside. C'est un des plus beaux types qui nous restent de l'école Romano-chrétienne, et la mosaïque tout entière est peut-être le monument le plus imposant de ce genre, dans le siècle auquel elle appartient. Dans l'oratoire de Saint-Jean l'Évangéliste, attenant au baptistère de Saint-Jean de Latran, il y a l'Agneau nimbé, sans aucune des figures accessoires ; mais il est renfermé dans un cercle de fleurs dont les sections sont décorées de couples d'oiseaux qui se dirigent vers un vase rempli de fruits, emblème que les chrétiens avaient substitué à la corne d'abondance. Ces variantes arbitraires sur le texte de saint Jean paraissent avoir commencé dès les premiers temps qui suivirent l'émancipation ; car nous en trouvons un exemple dans l'église de Sainte-Constance, dont la fondation est aussi attribuée à Constantin. Ici, au lieu d'un seul Agneau, il y en a quatre, disposés en deux couples sur le premier plan, et figurant sans doute les martyrs qui se sont laissé immoler comme leur divin maître. On peut supposer que d'autres additions ou modifications, également suggérées par le texte ou par l'esprit de l'Apocalypse, se trouvaient dans un grand nombre d'églises exposées plus tard aux ravages des Barbares, et plus tard encore à ceux des restaurateurs ; car la ville d'Italie qui fut le plus à l'abri de ce double fléau, Ravenne, est aussi celle dont les édifices religieux sont le plus richement pourvus de représentations apocalyptiques. Non-seulement elles sont mieux conservées que

celles de Rome, mais l'ordonnance en est plus conforme au goût des bas-reliefs antiques, sans doute parce que l'exarchat de Ravenne fut plus longtemps que le reste de l'Italie soumis à l'empire Grec et aux influences qui en étaient la suite. Mais l'influence qui domine toutes les autres est celle de l'Apocalypse ; ce sont partout des couronnes de martyrs, les unes simples, les autres enrichies de pierres précieuses. Tantôt les martyrs les tiennent à la main, tantôt, comme à San Vitale, ils les reçoivent de celle du Christ. Cette idée du martyre et de la récompense était tellement enracinée dans les esprits que les apôtres eux-mêmes ont une couronne à la main, au lieu de leurs attributs respectifs, et comme l'Église de Ravenne avait eu pour fondateur un martyr qu'elle vénérait par-dessus tous les autres, et qui s'appelait Appollinaire, ce fut pour la glorification de ce saint, si justement populaire, que furent exécutées, toujours avec des inspirations puisées dans l'Apocalypse, les belles mosaïques qu'on admire encore aujourd'hui dans les deux temples placés sous son invocation, mais plus particulièrement dans celui qui est connu sous le nom de *Sant'Apollinare nuovo*. C'est là que se trouve l'un des produits les plus précieux de cette branche de l'art chrétien. C'est une double procession de cinquante martyrs, répartis en deux rangées distinctes et parallèles, d'après la différence des sexes, et aboutissant l'une à la figure du Christ, l'autre à celle de la Vierge, qui présente son divin enfant à l'adoration des rois Mages. Il y a dans cette ordonnance si simple, dans ces têtes naïves et radieuses, dans cet appareil symbolique de jeunes palmiers entre-mêlés

aux jeunes martyres, quelque chose de solennel et de triomphal qui est en parfait accord avec certains accents plus particulièrement lyriques du livre de saint Jean, et qui fait oublier momentanément tout ce qu'il y a de sinistre dans ses prophéties.

Cette prédilection pour les sujets apocalyptiques, si manifeste dans les mosaïques qui nous restent des cinq siècles postérieurs à Constantin, serait plus manifeste encore, si nous avions devant les yeux toutes les peintures murales qui furent exécutées dans la même période et dont on a peine à retrouver quelques vestiges. Il paraît que l'image symbolique de l'Agneau avait été substituée peu à peu à celle du Dieu-homme, et menaçait de découronner la peinture chrétienne à son début, en supprimant l'idéal du Christ ; car un concile assemblé en 707, pour prononcer sur cette grave question, interdit à l'avenir ce premier mode de représentation (1), ce qui n'empêcha pas qu'il ne fût adopté de nouveau dans le siècle suivant, comme le prouvent les mosaïques dont le pape Paschal Ier (817-824) fit orner les églises de Sainte-Cécile et de Sainte-Praxède, mais plus particulièrement cette dernière, bâtie sur l'emplacement de la maison d'un sénateur dont la famille, convertie par saint Pierre, avait formé comme les prémices de son apostolat dans Rome. Aussi les artistes du temps se surpassèrent-ils eux-mêmes dans la décoration du grand arc et dans celle de la voûte de l'abside, sinon sous le rapport de l'invention dont leurs devanciers avaient fait presque tous les frais, du moins sous

(1) Ciampini, *Vetera monumenta*, p. 2.

le rapport de l'exécution, qui est ici beaucoup plus soignée que dans les mosaïques des deux siècles précédents, sans parler du caractère de grandeur et de liberté qui se trouve dans la partie historique de la composition. On voit qu'outre l'inspiration apocalyptique, il y avait une inspiration locale et traditionnelle qui a produit son effet.

A dater de cette époque, la mosaïque disparaît pour longtemps, entraînée dans une décadence commune avec les autres branches de l'art ; mais là ne finit pas l'empire que l'Apocalypse avait exercé sur les imaginations chrétiennes. A chaque nouvel ébranlement que leur donnaient les calamités contemporaines, la vision de saint Jean devenait le texte d'explications ou de supputations nouvelles, qui, à force de se condenser comme des nuages chargés de tempêtes, finirent par créer en Europe une terreur permanente qui fixait à l'an 1000 la catastrophe finale de l'univers. Ce terme fatal une fois passé, les peuples se remirent à l'œuvre avec un redoublement d'ardeur, dans toutes les directions, et la Renaissance du XIVe siècle se préoccupa si peu des sujets apocalyptiques, qu'on aurait de la peine à en citer un seul qui ait été traité par Giotto ou par ses élèves. Il était réservé à une école ultramontaine qui n'était pas encore née de produire sur ce thème oublié, mais non épuisé, un chef-d'œuvre complétement digne du livre sublime qui l'avait inspiré (1).

(1) Je veux parler de l'Adoration de l'Agneau par Jean et Hubert Van-Eyck. Sur ce tableau, non moins merveilleux pour l'inspiration que pour les dimensions, on peut lire l'excellent article de M. Vitet dans la *Revue des Deux-Mondes*, octobre 1860.

L'école Byzantine dut nécessairement attacher moins d'importance que l'école Romano-chrétienne à la vision de saint Jean, bien que les écrits de cet apôtre eussent plus d'affinité avec le génie grec que ceux des autres évangélistes. Mais, outre que Constantinople n'avait pas été inondée, comme Rome, du sang des martyrs, outre qu'on ne pouvait pas lui appliquer les malédictions dirigées contre sa rivale, elle eut le privilége de ne pas tomber alors au pouvoir des Barbares, et ses habitants, abrités par leurs murailles, ne furent pas ou furent rarement dans le cas de consulter l'Apocalypse pour supputer le temps que dureraient encore leurs angoisses. D'un autre côté, comme l'érection de leur ville en cité impériale coïncidait avec l'émancipation du christianisme, toutes les branches de l'art s'y trouvèrent dans les conditions les plus favorables pour prendre un nouvel essor. Jusqu'à quel point les architectes et les peintres employés par Constantin tirèrent-ils parti de la faveur de ce prince et de leur propre enthousiasme pour leur foi alors triomphante, c'est ce qu'il est impossible d'indiquer même approximativement. Tout ce que nous savons, c'est que le nombre des édifices religieux bâtis par le premier empereur chrétien, dans sa nouvelle capitale, ne s'élevait pas à moins de 430 (1), ce qui ouvrait un vaste champ au génie ou à l'imagination des artistes chargés de les construire ou de les décorer. Malheureusement les constructions ont disparu presque toutes, et dans celles qui subsistent encore, il ne reste pas

(1) C'est Ducange qui fournit cette indication.

le moindre vestige de leur décoration primitive, de sorte que, pour comparer entre eux l'idéal de l'école Byzantine et celui de l'école Romaine, il faut descendre jusqu'au règne de Justinien (1); encore cette comparaison n'a-t-elle été possible que dans les derniers temps, grâce à un hasard heureux qui a permis à des yeux chrétiens de se fixer enfin sur les figures à demi ruinées de l'église de Sainte-Sophie, et particulièrement sur l'image de la Vierge, dont le type, si différent de celui des madones appelées Byzantines, nous révèle une espèce d'idéal mixte où l'influence de la statuaire grecque se reconnaît tout d'abord. L'ovale de la tête, la découpure des lèvres, l'exquise pureté des lignes qui circonscrivent tous les traits, la raideur monumentale de la pose, l'expression indéterminée du regard, tout annonce que l'imagination de l'artiste, peut-être à son insu, était dominée par un modèle antique, et ce modèle ne pouvait être autre que la Minerve (2). Je sais ce que disait une légende Byzantine d'un peintre dont la main s'était desséchée subitement, parce qu'il avait pris la tête de Jupiter pour représenter celle du Christ ; mais il y avait dans cet emprunt encore plus d'absurdité que de profanation, vu le contraste radical des caractères, tandis que l'attribut essentiel de la déesse de la chasteté se retrouvait dans la Mère du

(1) (527-565)

(2) Cette tête de la Vierge a été reproduite dans le magnifique ouvrage de Salzenberg, intitulé : *Alt-Christliche Bau-Denkmale von Constantinopel.* Le texte, dont il existe une traduction manuscrite par M. Viennot, attaché au ministère des affaires étrangères, est une histoire très-intéressante de l'art Byzantin, depuis le ve siècle jusqu'au XIIe.

Sauveur et produisait en elle, suivant l'expression de saint Ambroise, cette beauté du corps qui était comme le reflet de la beauté de son âme (1). Or c'était là précisément le problème que les sculpteurs grecs s'étaient efforcés de résoudre avec les données comparativement imparfaites que leur fournissait la religion nationale. Malgré cette imperfection, ils furent quelquefois assez bien inspirés pour que l'art chrétien ne désavouât pas complétement leurs inspirations, et l'on a la preuve de cette disposition conciliante, qu'on sera tenté d'appeler scandaleuse, dans l'usage qui prévalut en Grèce et particulièrement à Athènes, d'approprier au culte de la Sainte Vierge les temples jadis construits en l'honneur de Minerve, comme on le fit pour le Parthénon, dont le nom même semblait pronostiquer cette destination ultérieure. Mais je ne crois pas qu'on puisse citer une autre divinité païenne qui ait joui du même privilége, et je n'ai pas besoin d'insister sur ce qu'il y a de significatif dans cette exception.

Quoi qu'il en soit, cet idéal mixte, adopté par les peintres favoris de Justinien, qui avait une dévotion particulière pour la Sainte Vierge, dut se modifier dans le siècle suivant ; car les madones Byzantines, importées en Italie par suite de l'orage terrible que suscitèrent en Orient les empereurs iconoclastes, offraient un type plus indépendant de la statuaire antique et un caractère plus adouci. Ce fut probablement alors que les vierges attribuées à saint Luc, persécu-

(1) Ut ipsa corporis species simulacrum fuerit mentis. *De Virginit.*, lib. II, cap. II.

tées et fugitives comme leurs possesseurs, furent recueillies dans les églises latines comme autant de trésors envoyés du ciel, et envoyés pour stimuler non-seulement la piété des fidèles, mais aussi leur ourage contre l'agression brutale dont on les menaçait. En effet, ce nouveau genre de persécution, dont les persécuteurs ne soupçonnaient pas le danger, donna lieu à des résistances non moins héroïques que celles qui avaient été opposées aux sanglants édits de Dioclétien. Peut-être même la désobéissance était-elle plus difficile ; car livrer une image, quelque vénérée qu'elle fût, ne semblait pas une apostasie flagrante, comme brûler de l'encens devant les idoles des faux dieux, et l'on pouvait croire qu'une vie consacrée à la pratique ou à la défense de sa foi valait mieux qu'une mort encourue pour conserver ce qui n'était après tout que l'objet d'un culte relatif. Mais il y avait alors, dans les âmes chrétiennes, un sentiment énergique, intimement lié à la perception du vrai et du beau, et qui ne leur permettait pas de voir de sang-froid la destruction ou la profanation d'un idéal qui était pour eux ce qu'avaient été pour les Éléens l'idéal du Jupiter, et pour les Athéniens l'idéal de la Minerve. Qu'on se figure, s'il est possible, les tempêtes qu'aurait soulevées dans Athènes ou dans Olympie, une tentative analogue à celle des stupides empereurs dont il est ici question. Non-seulement on aurait heurté de front une vieille superstition légitime dans sa source, non-seulement on aurait insulté au goût public par la destruction d'un chef-d'œuvre, mais on aurait armé contre soi les susceptibilités du patriotisme tel que le comprenaient

les Grecs et les Romains, tel qu'ils l'ont exprimé par leur formule si concise et si pleine : *pro aris et focis*, formule qui impliquait la résistance aux agressions du dedans, comme à celles du dehors. Or, défendre les autels ne voulait pas dire seulement défendre les pierres dont ils étaient construits. Ces paroles s'appliquaient encore plus, surtout dans le culte chrétien, aux images devant lesquelles on venait prier ou se prosterner, et l'on peut dire que la plus grande preuve de mépris qu'un souverain pouvait donner à ses sujets, était de les croire capables de se résigner longtemps à de pareilles insultes.

Si Léon l'Isaurien, qui occupait alors le trône de Constantinople, s'était flatté de cet espoir, il découvrit bientôt que la résignation n'était pas une vertu aussi universelle qu'il l'avait cru, dans les provinces soumises à son obéissance. Outre la violente aversion que son éducation rustique et son commerce avec les Juifs et les Arabes lui avaient inspirée pour les images, il avait l'ambition d'imiter le calife Jezid, qui venait de les détruire toutes en Syrie, et il se croyait son inférieur, tant qu'il n'avait pas aussi lui purgé ses propres États de ce qu'il appelait une idolâtrie scandaleuse. Après avoir porté ses premières fureurs sur un crucifix placé dans le vestibule de son palais, il envoya dans les îles de l'Archipel et dans les autres parties de son empire des émissaires dont le fanatisme et la férocité lui étaient connus ; les moines, dont la parole était toute-puissante sur le peuple, furent les objets d'un acharnement tout spécial : on ne se contenta pas de fermer les couvents, de confisquer leurs biens et d'en

convertir les édifices en magasins ou en baraques : outre l'avidité du prince, il fallait encore assouvir sa cruauté, et pour cela on fit main basse sur des religieux sans défense ; et si quelques-uns d'entre eux étaient épargnés par lassitude, on les mutilait ou on leur arrachait la barbe ou les yeux.

Quelques témoins de ces scènes sanglantes arrivèrent de Grèce en Italie, et racontèrent ce qu'ils avaient vu. La vive indignation causée par ce récit fut portée à son comble quand on reçut les brutales sommations de l'empereur, qui menaçait de mettre en pièces l'image vénérée de saint Pierre, et de traîner le pape Grégoire, chargé de chaînes, au pied du trône impérial. Un enthousiasme comparable à celui qui fit entreprendre les croisades s'étendit rapidement de Rome à Ravenne, de Ravenne à Venise, et gagna les Lombards eux mêmes, qui voulurent participer aux avantages de cette guerre sacrée ; on fit en toute hâte les préparatifs de défense sur terre et sur mer ; puis, après avoir renversé les statues du tyran, on jura de vivre et de mourir pour la défense du pape et des saintes images, et l'on attendit de pied ferme l'escadre et l'armée, qui étaient parties de Constantinople, pendant que les femmes et le clergé priaient sous le sac et la cendre.

Ainsi fut consommée la séparation entre les Grecs et les Latins, séparation qui s'étendit plus tard aux deux églises et qui ne fut pas sans influence sur les destinées de l'art occidental; mais il se passa plusieurs siècles durant lesquels ces destinées n'eurent rien de glorieux, et ce long sommeil, nécessaire sans doute au grand travail qui devait suivre, dura jusqu'au moment

Digitized by Google

où les nations barbares qui avaient conquis l'empire romain, eussent appris à jouir avec intelligence des bénéfices de leur conquête. Il y eut donc une longue lacune dans la production des grandes œuvres d'art, de sorte que l'idéal, en tant qu'il s'applique à la création du beau, n'exerça plus qu'un faible empire sur les imaginations; mais, par une compensation providentielle qui forme un des plus beaux spectacles de l'histoire du moyen âge, l'idéal ascétique et l'idéal chevaleresque, poursuivis avec une ardeur et un succès jusque-là sans exemple, élevèrent les âmes et les caractères à une hauteur que l'antiquité païenne n'avait jamais connue. Ces deux formes de l'idéal différaient dans leur origine aussi bien que dans leurs moyens et dans leur objet. Le berceau de l'idéal ascétique était dans les déserts de la Thébaïde, ou plutôt il se confondait avec le berceau même du christianisme, tandis que l'idéal chevaleresque, création moitié germanique et moitié chrétienne, appartenait exclusivement à l'Europe occidentale, et n'avait commencé à y poindre qu'après l'invasion des barbares. Il n'était pas même contenu en germe dans les catacombes, refuge de chrétiens parfois trop résignés qui, à l'exemple de l'Agneau sans tâche, priaient pour leurs bourreaux avant de se laisser égorger par eux; tandis que ceux qui s'intitulèrent plus tard les chevaliers du Christ, étaient plus ou moins des redresseurs de torts, dont le plus impardonnable, à leurs yeux, était un outrage fait à l'objet de leur culte, que cet objet fût visible ou invisible, dans le ciel ou sur la terre. De là un ordre d'idées et de sentiments qui, après avoir déconcerté

longtemps le pédantisme des législateurs, finit par se régulariser et devint, en se combinant avec les institutions chrétiennes, l'âme des sociétés nouvelles ; de sorte qu'on y vit fleurir simultanément l'idéal ascétique répondant à la cité de Dieu et l'idéal chevaleresque répondant à la cité du monde; mais on comprend que le premier, dérivant immédiatement de la notion de perfection évangélique, dut précéder l'autre de plusieurs siècles.

Saint Benoît fut le grand initiateur en Occident, et l'on peut dire que son œuvre de régénération s'étendit à tous les maux auxquels cette partie du monde était alors en proie. Les bienfaits de tout genre, dont son institut monastique fut la source, occupent une bien plus grande place que ceux des rois dans l'histoire des peuples qui furent assez bien inspirés pour l'accueillir, et les mêmes bénédictions suivirent ses successeurs et ses imitateurs partout où on leur permit de venir enseigner aux autres les austères vertus qu'ils pratiquaient pour eux-mêmes. Il y a dans cette lutte opiniâtre et savante engagée contre l'esprit du mal, sous toutes ses formes, des péripéties qui offrent parfois un intérêt tout dramatique. Au contingent de champions fourni par les disciples de saint Benoît se joignirent plus tard d'autres champions enflammés du même zèle, bien que formés par une autre discipline et portant un autre costume. Sans parler des divers Ordres fondés dans les cinq siècles qui suivirent, nous voyons apparaître dans le onzième plusieurs milices nouvelles, dont la plus importante fut celle des Chartreux, organisée par saint Bruno, qui traça une ligne de démarcation encore plus

profonde entre le monde et l'idéal ascétique qu'il aspirait à réaliser. Il était temps que son ordre entrât en ligne pour aider à gagner la grande bataille spirituelle engagée par ses devanciers; car les légions qui portaient le nom et la livrée de saint Benoît avaient presque toutes dégénéré de l'esprit héroïque de leur fondateur, et, pour chasser loin d'elles la concupiscence qui avait usurpé peu à peu la place de l'idéal, il fallait ou un miracle direct du ciel, ou l'intervention d'un réformateur qui puiserait sa force dans sa sainteté encore plus que dans son génie.

Ce réformateur parut au commencement du XIIe siècle, et l'on sait, avant que je le nomme, qu'il s'appelait Bernard. Venu cent ans après saint Bruno et cent ans avant saint Dominique et saint François, il occupe le point intermédiaire et culminant dans cette glorieuse période marquée par une seconde floraison de l'idéal ascétique dans la chrétienté tout entière. Ce qui distingue essentiellement cette période de la précédente et surtout de celle qui vit les merveilles opérées par saint Benoît, c'est l'alliance défensive et souvent même offensive conclue entre l'idéal ascétique et l'idéal chevaleresque, pour défendre les sociétés chrétiennes non-seulement contre les incursions des infidèles, mais aussi contre leurs outrages. Les premiers fruits de cette alliance ont été les croisades, prêchées par des moines et entreprises par des chevaliers en qui l'éducation avait élevé le courage à la hauteur de la foi, et que n'effrayaient ni les distances à franchir, ni les périls à affronter. On sait le bruit que firent alors, dans les trois parties du monde, les prédications de Pierre l'ermite

et les exploits de Godefroi de Bouillon; mais on ne sait pas assez à quel point l'idéal dont les imaginations s'étaient nourries pendant deux siècles avait contribué à donner aux âmes et aux caractères la trempe héroïque nécessaire à l'accomplissement de si grandes choses.

C'était Charlemagne qui les avait préparées de loin. C'était lui, qui en châtiant durement et promptement les insurrections des Saxons contre la croix, avait habitué les chrétiens à venger par le glaive les outrages faits aux emblèmes ou aux ministres de leur foi, et avait érigé cette vengeance en maxime d'État qui devait plus tard se transformer en point d'honneur; mais cette transformation fait elle-même partie d'un grand mouvement qui s'opéra dans les idées et dans les mœurs du neuvième au onzième siècle, et qui enfanta, non sans douleurs, le phénomène historique ou, pour parler notre langage, l'idéal concret connu sous le nom de chevalerie; ici nous descendons de la cité de Dieu dans la cité du monde; mais nous trouvons une telle abondance de lumière projetée de l'une sur l'autre, que nos yeux éblouis ont de la peine à distinguer la limite qui les sépare.

Chacune de ces deux sphères concentriques a des procédés didactiques qui lui sont propres. Celui de l'idéal chevaleresque est la légende, non pas la légende immobile comme celle des saints, mais la légende progressive, la légende dont on peut dire ce que Virgile a dit de la renommée : *Vires acquirit eundo;* la légende dont la croissance, beaucoup plus régulière qu'on ne pense, n'est pas moins mystérieuse que celle

des végétaux et des langues, et dont l'influence sur les destinées des nations européennes fut, pendant trois siècles, plus décisive que celle des lois.

La plus célèbre de ces légendes est celle de Roland. D'abord elle ne fut qu'une espèce de nébulosité à l'horizon de l'histoire, et ce caractère indéterminé laissant un libre jeu à l'imagination des peuples, il en résulta un produit vivant et spontané qui, après avoir passé successivement par plusieurs formes intermédiaires, finit par revêtir la forme épique sous la main à la fois habile et ferme d'un poète normand nommé Théroulde, contemporain et serviteur du conquérant de l'Angleterre (1066), et probablement auteur de l'espèce de péan qui fut entonné par le brave Taillefer sur le champ de bataille d'Hastings (1).

Que ce péan fût ou non emprunté au grand poëme connu sous le nom de Chanson de Roland, il est certain que cette dernière composition, oubliée ou dédaignée pendant plusieurs siècles, est venue occuper dans notre histoire littéraire une place restée jusqu'à présent vacante, et que cette place lui a été décernée, non pas par cet enthousiasme religieux que les critiques modernes sont convenus de regarder comme suspect, mais par ces critiques eux-mêmes qui se sont laissé subjuguer par les beautés plus qu'homériques de cette épopée grandiose. En effet, la Chanson de Roland n'est pas seulement, au point de vue de la forme, le chef-d'œuvre de la poésie chevaleresque et, par

(1) Ce poëme a été publié, dans le texte original, en 1850, avec une Introduction et une Traduction de M. Génin. Celle de M. Vitet, dans la *Revue des Deux-Mondes*, est plus satisfaisante à tous égards.

conséquent, l'un des plus précieux trésors de la littérature nationale, c'est encore le miroir dans lequel se réfléchissent le plus fidèlement les qualités dont la réunion constitue le genre d'idéal que nous cherchons à dégager du matérialisme de l'histoire : c'est là, bien plus que dans les chroniques contemporaines, qu'on peut mesurer, si on n'a pas la vue trop faible, l'essor que faisait prendre aux âmes la combinaison ou plutôt la fusion de la foi et de l'honneur, ces deux mobiles suprêmes devant lesquels tout pliait, et auxquels le patriotisme même avec toutes ses exigences restait subordonné. C'est là qu'apparaît dans toute sa force, dans toute sa majesté, dans toute sa piété, dans toute sa naïveté, dans tout son dévouement, et j'ajouterai, dans toute sa tendresse, le héros chrétien par excellence, préoccupé à la fois, mais inégalement, de la gloire du ciel et de celle de la terre, ne haïssant que ce que son Dieu hait et tâchant de n'aimer que ce qu'il aime, brûlant surtout de venger, je ne dis pas le blasphème et la profanation, mais le moindre outrage fait à son nom, à ce saint nom devant lequel il veut impérieusement que tout genou fléchisse, et devant lequel, avant comme après ses victoires, il a lui-même fléchi le sien avec plus d'humilité que le dernier de ses serviteurs. Bien que l'action soit renfermée dans de très-étroites limites de temps et de lieu, le poète, guidé par un instinct plus sûr que tous les préceptes, a su éclairer successivement toutes les faces de son sujet, et l'on peut dire que jamais peintre n'a ménagé plus habilement les ombres et la lumière et n'a tiré un meilleur parti des objets et des personnages acces-

soires, pour faire valoir la figure principale, c'est-à-dire pour réaliser le type le plus parfait du chevalier chrétien. Comme Achille et comme Oreste, Roland a aussi un ami fidèle à ses côtés, un ami que Théroulde caractérise en deux mots : *Olivier le preux et le courtois ;* un ami d'autant plus précieux qu'il y a une qualité qu'il possède et qu'il doit posséder à un plus haut degré que lui :

Roland est preux, mais Olivier est sage,

mais d'une sagesse qui, au dire du poète, n'empêche *ni son courage d'être merveilleux, ni ses paroles d'être fières*. Seulement cette fierté ne va pas jusqu'à dédaigner le secours qu'on pouvait se procurer en sonnant l'olifant, et il en résulte que le beau rôle n'est pas pour lui dans les deux ou trois dialogues auxquels ce désaccord donne lieu. C'est en cela surtout que son rôle est subalterne. Il suppute les chances, il est inquiet de l'énorme disproportion numérique, tandis que Roland, — *qui va majestueux, l'air calme et souriant, voit les païens d'un regard intrépide, et ramène sur les Français qui le suivent, un œil doux et modeste.*

Quelle délicatesse de touche dans ce coup de pinceau, et comme le contraste est bien ménagé d'avance avec la catastrophe qui va se passer dans le défilé de Roncevaux, et qui sera le signal d'un déchaînement universel des éléments d'un bout à l'autre de *cette douce terre de France* que le héros a tant aimée, et qu'il tenait tant à ne pas laisser honnir ! Ce n'est pas seulement Charlemagne et son empire, c'est aussi la

nature inanimée qui doit ressentir le contre-coup de l'affreux malheur annoncé par tant de sinistres présages et par des pressentiments plus sinistres encore, *le jour où l'avant-garde s'enfonça dans les sombres défiles, dominés par les rochers noirs, jour de grande douleur pour les guerriers, quand la rumeur de leur passage s'entendait de quinze lieues.*

Il faut voir comme tous ces nuages amoncelés pendant la marche se dissipent au beau soleil de la bataille, bien que cette bataille soit perdue. Ce n'est plus à vaincre qu'on aspire, mais à bien mourir. Or bien mourir dans l'acception chevaleresque du mot, c'est mourir en martyrs du Christ, après avoir occis le plus de païens possible. C'est l'archevêque Turpin qui se donne pour garant de la palme promise, et qui pour pénitence enjoint de bien frapper. Alors son double rôle grandit avec le danger. Comme chevalier il rivalise avec Roland et Olivier, et le nombre des infidèles qu'ils immolent à eux trois ne s'élève pas à moins de quatre mille. Olivier succombe le premier, et son regret en mourant est *de ne plus aider aux desseins de Charlemagne, le plus grand des héros qu'on verra sur la terre jusqu'au jour du jugement.* C'est pour demander à Dieu de bénir son empereur, sa chère France et son compagnon Roland, que, par un suprême effort, il lève une dernière fois ses mains jointes vers le ciel.

L'archevêque Turpin tombe à son tour ; car ils n'étaient plus que trois contre quarante. Son dernier cri a été : *Non, je ne suis pas vaincu, un bon soldat n'est jamais pris vivant.* Roland, maintenant seul debout sur cette scène de carnage, Roland *dont la*

fierté ne sera vaincue par nul homme de chair, ôte au vaillant prélat son heaume d'or et son blanc haubert, pour panser ses plaies béantes ; puis l'embrassant étroitement contre son cœur, il l'étend bien doucement sur le gazon et va quérir les corps de ses plus chers compagnons, afin que le preux archevêque les bénisse avant de mourir. Il donne cette bénédiction en pleurant ; de grosses larmes coulent aussi des yeux de Roland. Vaincu par son émotion, il pâlit, il chancelle et tombe par terre évanoui. Revenu à lui, il voit Turpin gisant mort près des autres cadavres, il récite pour lui son *Confiteor* et supplie Dieu, les mains jointes, d'octroyer son paradis à ce brave champion *qui n'a cessé de guerroyer les païens par ses exploits et par ses beaux sermons.* Puis il lui croisa ses belles mains blanches sur la poitrine.

Roland a survécu seul à tous. A peine lui reste-t-il assez de sang pour pouvoir prier, tant il en a perdu, non-seulement par ses blessures, mais aussi par la rupture d'une veine en sonnant enfin son olifant, et en donnant à ce son tardif un accent mélancolique et prolongé qui remplit Charlemagne et ses guerriers des plus douloureux pressentiments. Mais il est trop loin. Son cher neveu ne peut plus être que vengé. Au moment où il va expirer, un dernier souci le tourmente, c'est le sort de sa fidèle épée, sa Durandal, *si belle et sanctissime*, dont la garde dorée renferme les reliques de la Vierge et de plusieurs saints, et qui pourrait tomber entre les mains d'un lâche ou d'un profane. Pour prévenir ce malheur, il s'efforce de la tordre ou de la briser. Ne pouvant y réussir, il se couche sur elle,

le visage tourné contre les Sarrasins, pour ne pas mourir comme un vaincu ; puis, après avoir demandé pardon de ses péchés, il tend vers Dieu, en humble vassal, le gant de sa main droite, et les anges du ciel descendent auprès de lui pour emporter son âme dans le Paradis.

Tel est l'idéal créé par le génie de Théroulde avec les matériaux que lui fournissait une tradition qui avait grandi de génération en génération, et sur laquelle d'autres poètes, moins heureux ou moins bien inspirés, s'étaient sans doute exercés avant lui. Et il ne faut pas se figurer cet idéal comme une légende purement locale, renfermée dans les limites d'une province ni même d'un royaume. Née sur le sol français, avec les autres légendes qui appartiennent au cycle carlovingien, elle avait été transplantée par les Normands, non-seulement en Angleterre, où ils avaient imposé leur langue avec leur domination, mais jusqu'à l'extrémité de la péninsule italienne et même en Sicile, de sorte qu'on pourrait supposer, sans trop d'invraisemblance, que, pour les héros de la première croisade, après le nom du Christ dont ils allaient venger l'injure et conquérir le tombeau, le nom qu'ils avaient le plus souvent à la bouche était celui de Roland, parce qu'il était plus en harmonie qu'aucun autre avec l'enthousiasme religieux et chevaleresque qui avait déterminé ce grand mouvement des chrétiens occidentaux vers l'Orient. C'était une espèce de canonisation militaire pour laquelle on dédaignait d'autant plus les conditions historiques, qu'elle était fondée sur des miracles qui se renouvelaient chaque fois qu'on livrait

bataille aux infidèles. Jamais le monde asiatique, pas plus que le monde grec ou romain, n'avait conçu un idéal comparable à celui-là, soit pour la force expansive dont il était doué, soit pour la perfection du modèle proposé à l'émulation de ceux qui se vouaient à la défense de quelque chose de sacré.

Cependant, il faut que cet idéal n'ait pas donné pleine satisfaction à l'imagination des peuples, ou du moins à celle des poètes, car à côté du cycle carlovingien, nous voyons apparaître le cycle d'Arthur avec sa Table ronde, cycle encore plus fécond que le premier, et offrant avec lui, dans sa contexture générale, plusieurs analogies, dont la plus frappante est la consécration d'un grand désastre par lequel chacun des deux héros, l'un à Roncevaux, l'autre à Camlan, termine sa carrière terrestre. Mais ici nous rencontrons une autre race qui a perpétué, par les chants de ses bardes et par des traditions orales, dont aucune n'est restée stationnaire, le souvenir de ses malheurs. Cette race est celle des anciens Bretons, habitués depuis cinq siècles à maudire les Saxons, et disposés à voir, dans leur défaite décisive à Hastings, l'accomplissement d'une prophétie vengeresse. D'ailleurs, il y avait dans l'armée victorieuse un bon nombre de Bretons armoricains pour qui la communauté d'origine, de langage et de souvenirs était un vieux titre de fraternité nationale facile à rajeunir. La conséquence de cette espèce de médiation fut que les Normands, en s'établissant dans le pays, en conquirent aussi les légendes, ou, ce qui est encore mieux, se laissèrent conquérir par elles, en se réservant toutefois le droit de

réaction et d'assimilation, ce qui veut dire que le génie du peuple conquérant, en adoptant les vieilles traditions galloises, leur fit subir successivement diverses transformations, dont il dégagea peu à peu un idéal analogue à celui de Roland et même plus parfait à certains égards. Cet idéal ne fut point le roi Arthur lui-même, malgré le prestige qui entourait sa mémoire, et malgré la généalogie fabuleuse qui le faisait descendre d'Énée. Ce ne fut pas non plus l'enchanteur Merlin, ni l'amoureux Tristan, ni Gauvain, ni même Lancelot, bien qu'un chroniqueur du XIIe siècle, Geoffroi de Montmouth, écho sans doute fidèle de l'opinion dominante, le proclamât le plus beau, le plus brave et le plus généreux entre les chevaliers de l'île de Bretagne (1). Non, tous ces héros de la Table ronde, malgré le retentissement qu'obtinrent leurs exploits et leurs aventures, sont éclipsés par le fils d'une pauvre veuve, caché par elle loin du péril, comme le jeune Achille à la cour de Lycomède, et dont les instincts guerriers font explosion à la première vue d'un chevalier sous son armure. Cet enfant, si impatient du joug maternel, s'appelle Perceval, et les épreuves qui l'attendent et dont il sortira victorieux, doivent avoir pour récompense, dès ce monde, après sept années d'un règne glorieux, l'honneur d'être prèposé à la garde du saint Graal. Ici nous rencontrons un élément nouveau qui ne se trouve pas dans les poëmes du cycle carlovingien, et qui marque d'un caractère tout particulier certaines compositions du

(1) *Omnium fere Britanniæ pulcherrimus, largior cæteris, robustus armis*, etc. (*Historia Briton.*, lib. XII, c. I.)

cycle d'Arthur. Je veux parler de l'élément mystique qui joue un si grand rôle dans l'histoire du XIIe siècle, et qui laissa son empreinte plus ou moins profonde sur les principaux produits de la littérature ascétique et de la littérature romanesque.

Donc ce saint Graal, qu'une vision miraculeuse avait montré à un ermite breton dès le huitième siècle, était identiquement le même vase dont le Sauveur s'était servi pour célébrer la Cène avec ses disciples, et dans lequel Joseph d'Arimathie avait recueilli le sang qui coulait de ses plaies pendant qu'il était en croix. Pour mettre le caractère de ce personnage en rapport avec son rôle, la légende fit de lui un apôtre rival de saint Pierre et de saint Paul, prêchant avec non moins de succès qu'eux dans Jérusalem, confessant hardiment sa foi devant le Sanhédrin, et sortant aussi de prison par une délivrance miraculeuse. C'est pour cela qu'il a été jugé digne de venir fonder en Bretagne les premières églises chrétiennes et d'y apporter la plus sainte de toutes les reliques. Cette relique elle-même aura une généalogie appropriée à sa haute destination. On dira que le Graal brillait jadis, sous la forme de pierre précieuse, au front de Lucifer, d'où elle se détacha dans la lutte qu'il soutint contre saint Michel; et que les anges la gardèrent jusqu'au jour où fut consommé le sacrifice du Golgotha (1); plus tard on ajoutera que chaque année, au retour du vendredi saint,

(1) Il faut distinguer, dans la formation de la légende de Perceval, trois époques distinctes, correspondantes à trois compositions successives, la première purement galloise, la seconde anglo-normande, la troisième moitié française et moitié allemande.

une colombe descendue du ciel vient y déposer une blanche hostie, et que c'est grâce à ce miracle périodique opéré sur le vase merveilleux, que les chevaliers préposés à sa garde peuvent réparer leurs forces, quand elles sont épuisées.

Mais, pour être agrégé à la sainte milice du Graal, il faudra subir tous les genres d'épreuves ; épreuves pour la foi, épreuves pour le courage, épreuves pour le cœur ; et c'est le récit des combats et des triomphes auxquels ces diverses épreuves donnent lieu qui fait le charme et l'intérêt des romans en prose ou en vers dont Perceval est le héros. Son courage est à la hauteur de toutes les missions dont il se charge, et nul ne sait mieux que lui retremper sa foi par la pénitence ; mais cela n'est pas au dessus de ce qu'on trouve dans le poëme de Roland. C'est surtout dans ce qui a trait aux épreuves du cœur, que le cycle d'Arthur ou de la Table ronde diffère essentiellement du cycle carlovingien, au moins dans ses beaux jours.

Comme les tragiques grecs du siècle de Phidias, Théroulde n'a pas voulu que l'intrusion d'une passion trop attrayante vînt distraire ses lecteurs du grand spectacle qu'il avait à mettre sous leurs yeux. Toute la concession qu'il a daigné leur faire a été de placer, dans une espèce d'épilogue, la demoiselle Aude, sœur d'Olivier et fiancée de Roland, au moment où elle apprend de Charlemagne lui-même la mort de celui qui était à la fois son ami et son héros. L'empereur veut la consoler en lui offrant la main de son propre fils. Aude répond : « A Dieu ne plaise, ni à ses saints, ni à ses anges, qu'après Roland je reste vivante. » En achevant

ces mots, elle pâlit et tombe morte à ses pieds. Les barons français la plaignent et la pleurent.

Quel tableau et quel peintre! et qu'il y a loin de cette délicatesse de touche au dévergondage de pinceau qu'on trouve dans les prétendues épopées romanesques de l'Arioste et de Berni qui semblent avoir profané à l'envi ce sujet à la fois si héroïque et si pur!

Il y eut aussi des profanateurs pour les légendes empruntées à ce que les romanciers appelaient *la matière de Bretaigne*. Il y en eut même longtemps avant que l'Italie connût le *Roland furieux* ou le *Roland amoureux*; et il y en eut d'autant plus que l'amour, tantôt dans sa plus noble acception, tantôt dans son acception vulgaire, joue un plus grand rôle dans les compositions en vers ou en prose qui appartiennent au cycle d'Arthur. De là une série de drames dont les uns rebutent par la facilité de la défaite, tandis qu'il y en a d'autres qui nous offrent le spectacle de victoires difficiles sans cesse renaissantes, et qui nous annoncent l'introduction d'une autre nouveauté dans la poésie chrétienne. Cette nouveauté est le culte désintéressé de la femme, en tant qu'elle réalise, plus ou moins fidèlement, un idéal que le christianisme seul a révélé au cœur de l'homme, et qui, après avoir provoqué bien des ébauches poétiques, ne devait avoir son expression adéquate que dans la Béatrix de Dante. Mais les premiers linéaments de cette figure céleste se trouvent incontestablement dans certaines légendes de la Table ronde, non pas dans les légendes primitives des Bardes Gallois, mais dans les transformations que le génie plus poétique des Anglo-Normands leur avait

fait subir. En effet, ce sont ces derniers ou les Bretons d'Armorique, leurs compagnons d'armes, qui ont inventé la dévotion toute chevaleresque du roi Arthue pour la Sainte Vierge, dont le nom était son cri de guerre dans les combats, et dont l'image appelée la *Belle* était en relief sur son bouclier. C'est à ces mêmes inventeurs qu'il faut attribuer cette tradition charitable, consignée dans la *Légende des Rois*, savoir que les dames étaient chastes à la cour d'Arthur et que, par amour pour elles, les chevaliers étaient vaillants et vertueux (1).

Quelle que soit l'origine de cette précieuse innovation, il est certain qu'elle donna aux romans de la Table ronde un sens et une portée qui restreignirent peu à peu le domaine de la fantaisie pour étendre celui de la réflexion ou de la contemplation ; et le personnage sur lequel se concentrèrent les principaux résultats de ce spiritualisme littéraire est précisément ce Perceval dont les premiers traits sont vigoureusement tracés dans le conte gallois de Pérédur. Le caractère ne gagne ni en vigueur, ni en précision dans le roman de Chrétien de Troyes, pas plus que dans le récit des trois autres trouvères qui se firent ses continuateurs. Ce n'est plus ici cette simple et austère construction qui donne tant de grandeur au poème de Théroulde, et qui en fait un chef-d'œuvre unique dans la littérature du moyen âge ; c'est une série d'aventures qui fatiguent le lecteur par l'uniformité des exploits et aussi par le défaut d'unité ; car Gauvain y occupe au

(1) La Villemarqué, *les Romans de la Table ronde*. 3e édition, p. 23-31.

moins autant de place que Perceval; mais à travers toutes ces complications de style et de rôles, on entrevoit assez distinctement l'idéal que l'auteur (je n'ose pas dire l'artiste) a voulu dégager de la masse de traditions qui l'avait envahi plutôt qu'inspiré. Le héros délivre une noble demoiselle, nommée Blanchefleur, assiégée dans son château. L'amour qui devient le prix de cette délivrance ajoute un nouveau bonheur à celui que ses exploits lui ont acquis; mais ni l'amour ni la gloire ne peuvent le distraire de sa pensée dominante, qui est sa mère, et c'est déjà un premier trait de lumière qui révèle une âme rebelle aux injonctions de la galanterie contemporaine. C'est encore la piété filiale qui triomphe de tous les autres sentiments, quand la rencontre qu'il fait d'un chevalier avec vingt dames priant et marchant pieds nus le vendredi saint le fait rentrer en lui-même et le décide à se confesser à un ermite, qui lui révèle qu'il est puni à cause de son ingratitude envers sa mère, morte de douleur depuis son départ. Les larmes expiatoires qu'il va verser sur sa tombe, la visite du manoir où se passa son enfance, les pieux conseils d'un oncle voué à la vie contemplative, puis l'appel d'un autre oncle, le roi pêcheur (1), qui a une vieille injure à venger sur le meurtrier de son frère, et qui charge son neveu de cette vengeance, tout cela est entremêlé d'aventures romanesques et d'épreuves sans cesse renaissantes dont sa vertu triomphe; et c'est ainsi qu'il se prépare à ce qu'on

(1) Les rois pêcheurs descendaient d'Alain, neveu de Joseph d'Arimathie. Outre le Graal, ils gardaient la lance dont le Sauveur avait été percé sur la croix.

pourrait appeler son glorieux avénement, c'est-à-dire à son règne de sept années sur la terre, en attendant, dit le trouvère, que Dieu le fît asseoir à sa droite sur un trône bien plus beau dans le ciel.

Voilà sans doute un dénoûment bien édifiant ; mais les péripéties qui l'amènent, loin d'être subordonnées les unes aux autres, de manière à satisfaire les exigences de l'art, offrent une confusion souvent inextricable, et l'on a souvent occasion de regretter le contraste entre la grandeur de l'idée et l'infériorité de la forme. L'ouvrage n'en fut pas moins populaire partout où se parlait la langue dans laquelle il était écrit ; et là où cette langue ne se parlait pas, les traducteurs et les imitateurs abondèrent, pour donner satisfaction à l'impatience publique. Les troubadours provençaux furent les premiers à populariser cette légende dans le midi de l'Europe, en y ajoutant toutefois les développements suggérés par leur propre imagination ou par leur position géographique, et ce fut en combinant ces additions avec l'œuvre informe de Chrétien de Troyes et les inspirations de son propre cœur (je ne dis pas de son génie), que Wolfram von Eschenbach, dans son Perceval allemand, éleva cette légende galloise, devenue alors européenne, à sa plus haute puissance, sinon par rapport à la forme, du moins par rapport au type de perfection chevaleresque qu'il offre à l'admiration ou à l'émulation de ses lecteurs. Son programme est tout entier dans ces paroles, qui sont en même temps le résumé de son poème :

« L'histoire que je raconte a pour objet de célébrer une noble loyauté, la pudeur d'une femme pure, la va-

leur d'un guerrier qui ne plia jamais, mais qui, ferme comme l'acier, fidèle à l'instinct profond de son cœur, traversa sans fléchir les jours de lutte et d'épreuve, et saisit d'une main victorieuse le prix de son courage (1).

Malheureusement le poète ne marche pas droit à son but, et son récit est entravé par une foule de digressions non moins oiseuses que celles de Chrétien de Troyes. Seulement, il les rachète par des traits de lumière qui ne se trouvent dans aucun de ses devanciers. A bien des égards, le cadre légendaire est le même; mais il y a plusieurs incidents auxquels son pinceau ferme et délicat donne un tout autre aspect, et un tout autre coloris. L'amour du héros pour la jeune reine délivrée par son courage n'est plus, comme dans le Perceval français, un obstacle à ses hautes destinées; au contraire, c'est sa persévérance dans ce sentiment aussi pur que profond, qui est la condition de sa réconciliation avec Dieu et avec lui-même. Or, c'est sur la donnée psychologique de cette double réconciliation, bien plus que sur les aventures chevaleresques, que Wolfram a fondé l'intérêt de son épopée. ou plutôt de son drame. Mais ici les épreuves du cœur et celles du courage sont les moindres que Perceval ait à subir. Un ennemi nouveau, contre lequel les armes les mieux trempées sont impuissantes, s'est dressé comme un spectre devant lui et le poursuit dans ses diverses pérégrinations. Cet ennemi est le doute,

(1) Voir le travail savant, mais un peu suspect, de M. Heinrich sur le Parcival de Wolfram et la légende du saint Graal. Paris, 1855.

venin subtil qui s'est glissé dans son âme à la suite d'une humiliation contre laquelle son orgueil s'est révolté, et dont il semble vouloir demander compte à Dieu comme d'une injustice. C'est l'insurrection du chevalier bien plus que du rationaliste ; car l'insurgé, qui est à la fois le plus brave, le plus naïf et le plus chaste des hommes, conserve le reflet de ses qualités dans tous ses égarements ou plutôt dans toutes ses fluctuations, et c'est ce qui fait que les enseignements religieux qu'il reçoit, chemin faisant, entrent dans son cœur comme dans leur domaine naturel. Après que le mystère de la Rédemption l'a réconcilié avec la Providence, il obtient enfin qu'on lui explique cette énigme du saint Graal, qui a fait son tourment pendant cinq ans, et la conclusion inattendue de cette explication tant désirée, c'est qu'il y a deux vertus, l'humilité et la pureté, sans lesquelles nul ne peut être associé à la sainte milice chargée de la garde de ce trésor.

On voit qu'il y avait ici quelque chose de plus que l'idéal chevaleresqne, et le nom de *templistes* donné par le poète allemand aux gardiens de la relique à laquelle étaient attachées tant de bénédictions, nous annonce la réalisation d'une grande idée, faisant partie du magnifique héritage légué par le douzième siècle au treizième, et qui consistait dans la combinaison de l'idéal ascétique avec l'idéal chevaleresque. Des moines cultivant à la fois les vertus monacales et les vertus guerrières, et joignant à leur vœu d'obéissance et de chasteté celui de faire une guerre à outrance aux ennemis du nom chrétien, c'était un spectacle auquel le monde n'avait pas encore assisté et qui ne pouvait lui

être donné qu'à une époque où l'enthousiasme religieux, porté à son comble, était parfaitement secondé par une forte éducation militaire, combinaison non moins pieuse que hardie, et dont le résultat était de confondre dans une seule et même notion la profession de dévoûment à Dieu et la profession des armes.

Ce nouvel idéal, le plus parfait de tous, mais aussi le plus fragile, à cause de ses affinités séduisantes avec la gloire que le monde donne, brilla du plus pur éclat pendant plus d'un siècle, et, s'il souffrit une éclipse partielle par le scandale que causa la décadence des Templiers, on put se consoler en voyant les sublimes exemples d'héroïsme, héroïsme d'honneur comme héroïsme de vertu, donnés à la chrétienté défaillante par une autre milice qui sembla se charger à elle seule de remplir les engagements contractés envers l'Europe par les autres instituts du même genre ; je veux parler de la milice connue d'abord sous le nom de Frères hospitaliers, puis sous celui de chevaliers de Rhodes, et enfin sous celui de chevaliers de Malte ; milice au bras de fer, au cœur indomptable, et qui trouva moyen, par ses exploits presque fabuleux, d'immortaliser successivement ses trois noms.

Il y avait déjà longtemps que les biographes et en général les écrivains sortis du cloître avaient pris l'habitude d'appeler les ordres monastiques la *chevalerie de Dieu* (1); mais ce n'était jusque-là qu'une méta-

(1) Voir l'Introduction aux *Moines d'Occident*, par M. de Montalembert, p. 34-36. La lecture de cet ouvrage, qu'on pourrait appeler un traité complet de l'idéal ascétique, sera le préliminaire obligé de toute étude sérieuse de l'art chrétien.

phore inoffensive qui avait sans doute excité plus d'une fois le sourire sur des lèvres dédaigneuses. Enfin on vit arriver à Rome, en 1128, Hugues de Paganis avec neuf chevaliers qu'il avait recrutés en dix ans parmi les anciens compagnons de Godefroy de Bouillon et qui s'intitulaient Chevaliers du Temple. Leur ambition était de faire partout la guerre aux infidèles, et leur devise était ce beau verset du Psalmiste : *Non nobis, Domine, non nobis, sed nomini tuo da gloriam.*

L'idéal ascétique, dans sa plus haute acception, était alors représenté par saint Bernard, en qui l'éducation domestique avait déposé des germes qu'une vocation plus sublime avait comprimés mais non étouffés. Ceux qui savent ce qui se passe dans l'âme du prêtre à la vue d'une arme qu'il ne peut pas manier lui-même et qui va être consacrée à la défense d'une sainte cause, ceux-là seuls comprendront ce qui se passa entre le moine et le héros, quand ils se trouvèrent en présence l'un de l'autre, au concile de Troyes, pour donner au nouvel ordre cette règle admirable qui respire à la fois les deux genres d'héroïsme entre lesquels se partageait alors l'admiration des hommes, l'héroïsme monacal et l'héroïsme militaire. Après le vœu d'obéissance et le vœu de chasteté, il y a l'engagement que devra prendre chaque chevalier de ne jamais fuir devant trois infidèles, quand même il serait seul, et l'on reconnaît encore le héros et le saint dans l'allocution que Bernard adressait à ces mêmes Templiers, en se séparant d'eux : « Allez, leur disait-il, allez, braves chevaliers, chassez d'un cœur intrépide les ennemis de la croix, et, dans tous les périls, répétez ces pa-

roles de l'apôtre : Vivants ou morts, nous sommes à Dieu ! »

L'idéal chevaleresque avait été, pour ainsi dire, incarné dans les légendes de Roland et de Perceval ; mais le nouvel idéal dont il est ici question ne se perdait pas assez dans la nuit des temps, pour se prêter aux fictions qui avaient donné tant de vogue aux romans et aux poèmes de la période précédente. A défaut de cette consécration poétique, qui était incompatible avec le rigorisme de l'histoire, on en chercha une autre, non plus sur la terre, mais dans le ciel, et l'on investit l'un des saints les plus populaires de l'Orient d'attributions nouvelles qui en firent un type d'héroïsme et de sainteté, mieux adapté qu'aucun autre au céleste patronage qui lui était réservé. Ce patron, si privilégié entre tous les autres, était saint George, celui-là même que les Grecs appelaient le *grand martyr*, mais en qui les Occidentaux honorèrent de préférence l'apôtre et le libérateur ; l'apôtre tellement fécond dans son apostolat qu'il baptisait, dit la légende, jusqu'à vingt mille hommes en un jour (1) ; le libérateur chevaleresque, s'il en fut jamais, puisque, d'après la même légende, il s'armait de la lance et de la croix pour délivrer d'une mort affreuse la beauté innocente, et amenait à ses pieds, comme trophée de sa victoire, le dragon qui devait la dévorer. Que cette tradition reposât sur des actes authentiques ou apocryphes, c'était une question dont la solution importait peu à l'orthodoxie des peuples, pourvu qu'on ne les troublât pas dans la possession de

(1) On pourra lire ce récit tout au long dans la Légende dorée.

leur idéal. Il en était de même de l'apparition du saint à l'armée des Croisés avant la bataille d'Antioche, dont le gain lui fut humblement attribué par Godefroy de Bouillon. L'Église n'imposait à personne l'obligation de croire à cette intervention miraculeuse, pas plus qu'à l'histoire romanesque de la fille du roi de Silena ; mais elle laissait aux dynasties, royales ou autres, ainsi qu'aux cités et aux républiques, la liberté de choisir, dans la milice céleste, le patron le mieux approprié à leurs vocations respectives : et ce fut par suite de ce choix spontané, que Gênes et Venise, qui éclipsèrent les autres villes italiennes par l'illustration militaire, décernèrent à saint George de plus grands honneurs qu'au prince des apôtres lui-même. Les Vénitiens surtout ne se lassèrent pas de multiplier les monuments qui portaient son nom et de reproduire son image, non-seulement dans leurs lagunes, mais aussi dans leurs États de terre-ferme. C'est dans une église qui lui est dédiée que se trouve, à Vérone, le chef-d'œuvre de Paul Véronèse représentant le martyre du saint titulaire ou plutôt sa transfiguration immédiatement avant son martyre, et, dans Venise même, outre Saint-George majeur (*San Giorgio maggiore*) qui ne le cédait jadis qu'à la basilique de Saint-Marc, il y a la petite église de Saint-George des Esclavons, où sa légende, si riche en incidents pittoresques, fut tracée par un pinceau sympathique dans un temps où l'école Vénitienne n'avait pas encore cessé d'être naïve (1).

(1) Ces fresques sont de Victor Carpaccio, qui peignit encore d'autres légendes, mais avec moins de succès que celle-ci.

Maintenant si l'on franchit les Alpes pour remonter vers le nord de l'Europe, on trouvera que le culte de saint George a toujours été en raison directe de l'héroïsme des races ou des dispositions chevaleresques des dynasties. Il paraît que les rois normands furent les premiers à inaugurer ce nouvel idéal, et nous avons la preuve et la date de cette inauguration dans les actes du concile d'Oxford (1222), où il fut décidé que ce chevalier-martyr aurait aussi son jour de commémoration annuelle, et que ce jour serait une fête nationale pour toute l'Angleterre. Puis quand vint, dans le siècle suivant, la décadence des caractères et des mœurs, et que l'idéal chevaleresque, terni de plus en plus dans les imaginations et dans les livres, eut besoin pour se conserver ou pour se régénérer d'une institution spéciale qui recueillerait et transmettrait ce qui restait de cet héritage, ce fut sous la protection du même saint que fut placée cette institution qui s'appela l'ordre de Saint-George, et qui, par suite d'une révolution religieuse hostile à l'idéal sous toutes ses formes, devait s'appeler un jour l'ordre de la Jarretière !

Il serait curieux d'étudier, à ce point de vue, l'histoire des divers ordres de chevalerie auxquels celui-là servit de modèle, et qui reposent tous, souvent même à l'insu de leurs fondateurs, sur la notion plus ou moins altérée de l'idéal chevaleresque ; mais cette étude me ferait franchir les limites chronologiques qui me sont imposées par mon sujet ; je me contente donc de laisser entrevoir à mon lecteur, dans une perspective lointaine, cette intéressante digression, et, après avoir montré comment les nations germaniques ont ac-

compli la tâche qui leur était dévolue, je viens à la troisième forme de l'idéal, qui n'était pas de leur compétence, et qui était destinée à fleurir sous un autre ciel On comprend que je veux parler de l'idéal esthétique, c'est-à-dire du beau en tant qu'il peut être réalisé par les arts d'imitation. Pendant la première partie du moyen âge, l'Italie avait paru se tenir en dehors du grand mouvement intellectuel dont les épopées romanesques du douzième et du treizième siècle étaient la fidèle expression (1). Enfin, son heure sonna en même temps que la cloche du grand jubilé de 1300, et ses artistes, comme s'ils avaient attendu ce signal, commencèrent à exécuter ces innombrables merveilles dont je vais essayer de dérouler le tableau. Je serais tenté de dire que ce fut un dédommagement providentiel ; mais de quel dédommagement une nation pouvait-elle avoir besoin, quand elle possédait un génie comme Dante, et qu'elle pouvait montrer aux peuples du Nord un poème comme *la Divine Comédie*, dont il y a tel chant qui vaut à lui seul tous les romans de la Table ronde ?

(1) Dante dit formellement que jusqu'à l'an 1313, aucun Italien n'avait chanté les exploits guerriers et chevaleresques. *De vulgari Eloquio*, l. II, cap. II.

Digitized by Google

DE

L'ART CHRÉTIEN.

CHAPITRE PREMIER.

ÉCOLE SIENNOISE.

Injustice des jugements portés sur cette école. — Son origine. — Vogue des artistes siennois hors de leur patrie. — Guido, Mino et Ugolino, membres de la même famille. — Duccio et ses ouvrages. — Construction du dôme de Sienne et de celui d'Orvieto. - Histoire de Simone di Martino. — Ses ouvrages dans sa patrie et ailleurs. — Ses relations avec Pétrarque. — Les deux frères Lorenzetti. — Peintures symboliques d'Ambrogio. — Désorganisation de l'école Siennoise. — Discordes intestines. — Berna. — Taddeo di Bartolo. — Domenico di Bartolo. — Jacopo della Quercia.

On peut envisager l'art chrétien, dans son développement, de la même manière que les astronomes ont envisagé la formation des mondes. Des particules de matière homogène, disséminées dans l'espace, se sont agglomérées peu à peu, de manière à donner naissance à des corps célestes, puis à des systèmes solaires. De même, dans le domaine de l'art, on a vu, depuis l'établissement du christianisme jusqu'au XIIIe siècle, des météores plus ou moins lumineux qu'une sourde attraction poussait les uns vers les autres. Les premiers avaient apparu dans les catacombes et avaient duré autant que les persécutions impériales. Ensuite

était venue, à dater de Constantin, la période triomphale, caractérisée par les produits grandioses de la mosaïque grecque ou romaine, produits qui dégénérèrent bientôt jusqu'à n'être plus qu'une décoration conventionnelle. Plus tard, c'est-à-dire sous Charlemagne et après lui, il se fit une espèce de régénération qui embrassa l'architecture, la mosaïque, la peinture et la miniature, dès lors très-cultivée dans les cloîtres; mais avant que la dynastie Carlovingienne fût éteinte, les ténèbres étaient redevenues plus épaisses que jamais, et, si quelques étincelles brillaient encore de loin en loin, si quelques bonnes traditions se maintenaient encore parmi les moines miniaturistes, c'était surtout grâce aux relations que l'Occident entretenait avec l'Orient, et grâce à l'empire que certaines représentations traditionnelles avaient conservé sur les imaginations populaires. C'était à peu près à cela que se bornait alors le culte de l'idéal, du moins en matière de peinture.

Mais ce culte avait revêtu d'autres formes qu'il est important de ne pas perdre de vue. Saint Bruno, saint Romuald, saint Bernard et d'autres saints, en imprimant un nouvel essor à l'idéal ascétique, avaient frayé la voie, sans le savoir, à la régénération de l'art. Les croisades avaient enfanté un autre idéal, l'idéal chevaleresque, qui, depuis le XIe siècle jusqu'au XIIIe, avait puissamment aidé la religion dont il était issu à fortifier, à exalter, à épurer les âmes. Quand sa mission fut finie, les ordres mendiants parurent, resplendissants de leurs propres vertus et du reflet des lumières nouvelles qui se levaient à l'horizon des sociétés modernes. La langue vulgaire était formée, le génie poétique n'en voulait plus parler d'autre, une séve surabondante circulait partout, tout était mûr pour la floraison de l'idéal esthétique, ou plutôt, pour revenir à ma

première métaphore, les particules lumineuses, disséminées d'un bout à l'autre de l'Italie, se précipitant les unes vers les autres par un redoublement d'attraction, donnèrent enfin naissance à deux systèmes solaires, c'est-à-dire à deux écoles, à peu près contemporaines, munies de leurs traditions respectives et indépendantes l'une de l'autre ; je veux parler de l'école Siennoise et de l'école Florentine.

Malgré les nombreux témoignages qui attribuent à Florence seule la gloire d'avoir régénéré la peinture, une critique plus juste et plus approfondie a fait, dans les derniers temps, une part plus large à la république de Sienne, dont la grandeur politique comprend en effet toute la durée du XIIIe siècle, tandis que celle de Florence ne commence qu'avec le XIVe. Dans le temps où les artistes et les historiens se sont mis à recueillir des matériaux pour l'histoire de l'art, Sienne avait déjà perdu ses richesses et sa liberté ; l'insalubrité de ses maremmes en éloignait la plupart des voyageurs, et les peintres lauréats des grands-ducs de Toscane étaient parvenus à faire oublier jusqu'aux noms d'un assez grand nombre d'artistes siennois. La légère mention que daigne en faire Vasari ne laisse pas même soupçonner l'importance de quelques-uns de leurs travaux, et cependant les vieux édifices de cette pauvre république étaient encore tous debout avec leurs décorations, et ses archives étaient là, dans toute leur authenticité, pour prouver par des dates, des noms et des indications d'ouvrages l'existence d'une école nationale au XIIIe siècle, et pour établir ce fait avec un degré de certitude qui n'existe pas pour l'école Florentine avant l'époque où fleurit son vrai fondateur, Giotto ; car son prédécesseur, Cimabue, représentait plutôt des traditions byzantines.

Si des noms d'artistes suffisaient pour constater l'existence d'une école, on pourrait citer, dès le commencement du XIIe siècle, ce Piero di Lino, appelé à Rome par le pape Pascal II pour exécuter, dans l'église des Quatre-Saints-Couronnés, les fresques curieuses qu'on peut y voir encore aujourd'hui, et qui représentent, dans un style supérieur à toutes les productions contemporaines, l'histoire, si souvent reproduite, de saint Sylvestre et de Constantin. On pourrait citer, au commencement du XIIIe siècle, cet Oderico qui tentait dans une branche inférieure de l'art, dans la miniature, un premier et timide essai d'émancipation. Mais l'un n'exerça pas plus d'influence que l'autre sur la formation de l'école Siennoise. L'impulsion extraordinaire que reçurent alors les imaginations venait bien plutôt, quoique non exclusivement, des événements publics. C'était l'époque où l'on commençait à construire la cathédrale ainsi que les fontaines et aqueducs dont l'architecture orne la partie inférieure de la ville, maintenant si déserte. On peut dire que Sienne entrait alors dans son ère de prospérité, à laquelle la victoire de Monteaperti, remportée en 1260 sur les Florentins, sert, pour ainsi dire, de couronnement.

Par une coïncidence qui n'est pas aussi fortuite qu'on pourrait le croire, cette date est aussi approximativement celle de l'essor prodigieux que prit le génie siennois dans la dernière moitié du XIIIe siècle, essor qui fut pleinement apprécié par les républiques voisines et même par les républiques rivales, partout, en un mot, où l'on sentait le besoin et où l'on apercevait les signes précurseurs d'un développement analogue. Un moine franciscain de Sienne, fra Jacopo da Turrita, restaurateur de la mosaïque, avait été ap-

pelé à Rome par un autre moine franciscain, devenu pape sous le nom de Nicolas IV, pour placer dans la tribune de Sainte-Marie-Majeure cette image grandiose du Christ, si bien faite pour qu'on se prosterne devant elle. En 1290, un architecte siennois, Lorenzo di Maitano, appelé pour présider à la construction du dôme d'Orvieto, partait de Sienne avec un cortége d'artistes assez nombreux pour former une colonie. D'autres donnaient à Florence ses Madones les plus populaires ; Assise et Pérouse décoraient de peintures siennoises leurs sanctuaires les plus vénérés ; et, pendant que les architectes et les peintres jouissaient de cette vogue si glorieuse pour eux-mêmes et pour leur patrie, un autre artiste d'origine siennoise, Nicolas de Pise, qu'on devrait plutôt appeler Nicolas de Sienne, allait fonder dans la première de ces deux villes, cette fameuse école de sculpture à laquelle appartient la gloire d'avoir régénéré cette branche de l'art (1). Loin d'être appauvrie par tant d'émigrations simultanées, Sienne regorgeait, pour ainsi dire, de richesses artistiques, dont on peut encore lire le magnifique inventaire dans les archives de la république. Des monuments civils et religieux, appropriés, tant pour le style général que pour les décorations, à la brillante perspective qu'elle avait alors devant elle, étaient construits, à grands frais, par la volonté du peuple. Enfin ce fut, pendant un demi-siècle, au dedans et au dehors, une vogue et une fécondité qui semblaient présager à cette école une prééminence assurée entre toutes les autres.

(1) Un document qui se trouve dans le *libro dei bandi* des archives de Pistoïa, à la date du 13 novembre 1273, ne laisse aucun doute sur le lieu où naquit Nicolas de Pise. Son père fut Pietro da Siena.

Si quelque chose devait lui garantir cette prééminence, c'était la supériorité de ses peintres sur tous les peintres contemporains, non-seulement sous le rapport de l'exécution technique, mais, ce qui est bien plus important, sous le rapport de l'intelligence et de l'inspiration.

Il ne faut pas oublier que le grand problème à résoudre, dans le domaine de la peinture chrétienne, comme dans celui de la religion et de la philosophie, était la conciliation de l'autorité avec la liberté, c'est-à-dire la conciliation du respect pour les types traditionnels avec le libre développement des facultés de l'artiste. Ce n'était pas ainsi que Giotto devait se poser le problème ; mais en cela il fut moins heureusement inspiré que les fondateurs de l'école Siennoise.

Cette fondation semble avoir été l'ouvrage d'une seule et même famille, savoir, des deux frères Guido et Mino, auxquels on pourrait joindre leur neveu Ugolino, si la vogue bien méritée dont il jouit à Florence ne lui avait pas fait trop souvent préférer le séjour de cette ville à celui de sa patrie (1).

Guido n'est plus aujourd'hui ce peintre merveilleux qui, devançant d'un demi-siècle toutes les écoles italiennes, faisait briller au firmament de l'art, comme un soleil sans aurore, cette belle Madone de l'église des

(1) Dans un opuscule récent, résultat de savantes recherches, M. Gaetano Milanesi a démontré que la Madone de Guido ne peut pas être de 1221. Il explique comment cette date a été substituée à celle de 1271, et il donne, d'après des documents authentiques, l'arbre généalogique de la famille de Guido, frère de Mino et de Neri, peintres comme lui, oncle d'Ugolino et de deux autres peintres, enfin père de Bartolomeo, qui peignait à Pérouse en 1319. On comprend que cette découverte jette un nouveau jour sur l'origine, jusqu'à présent si obscure, de l'école Siennoise.

Voir *Lettera storico-critica di Gaetano Milanesi, al cav. A. F. Rio*, Firenze, 1859.

dominicains, fruit d'une inspiration à la fois libre et respectueuse dont le résultat a été l'infusion d'une vie nouvelle dans un type grandiose, mais alors devenu vide, à force de dégénérer entre les mains des héritiers inintelligents de la tradition byzantine ; non, cette curieuse production, malheureusement la seule qui nous reste de son auteur, a dû être rajeunie d un demi-siècle, et, en perdant sa date, elle a perdu nécessairement le prestige de la précocité ; mais, outre le mérite relatif du dessin et des demi-teintes traitées avec un soin étonnant, elle conservera toujours celui d'avoir servi à la fois de point de départ et de modèle à une école dont la vocation était de combiner, dans les images de dévotion, la grâce avec la majesté.

Il est difficile de déterminer la part qui revient à Mino dans le développement de l'art en général, et dans la décoration du palais public en particulier. Nous savons, par des documents authentiques, qu'outre la figure colossale de saint Christophe, il y avait peint une espèce de composition comminatoire contre les faux témoins (1) ; mais les changements qui furent faits, tant dans l'ensemble de l'édifice que dans sa distribution intérieure, ont effacé jusqu'au moindre vestige de ces peintures. D'un autre côté, l'on chercherait en vain quelque produit de son pinceau dans les couvents ou dans les églises, de sorte qu'il est impossible de comparer sa manière avec celle de son frère Guido, et de lui assigner sa place dans l'école fondée par sa famille, à moins qu'on ne se range à l'opinion très-peu vraisemblable de ceux qui veulent voir en lui l'auteur de cette admirable composition mystique qui décore la

(1) Les paiements faits pour ces divers travaux sont de 1295, 1298 et 1303.

grande salle du palais public, et qu'il est difficile d'attribuer à un autre pinceau qu'à celui de Simone di Martino. La seule concession qu'on puisse raisonnablement admettre en faveur de Mino, c'est que la Madone, ou, pour me servir de l'expression consacrée, la *Majesté* peinte par lui en 1289, comme l'attestent les documents contemporains, existait encore en 1315, quand Simone traça, sur toute la largeur du mur, les trente et une figures, de grandeur plus que naturelle, qu'on y voit encore aujourd'hui; et que ce dernier, malgré la richesse de son imagination, ne dédaigna pas de tirer parti de l'œuvre, plus ou moins endommagée, de son prédécesseur.

Nous ne sommes guère plus riches en matériaux pour l'histoire d'Ugolino que pour celle de ses deux oncles Mino et Guido, mais on se résigne plus difficilement à ignorer ce qui le concerne ; car cet Ugolino est un grand personnage dans l'histoire de l'art chrétien, et il faut qu'il ait passé pour tel, non-seulement aux yeux de ses compatriotes, mais encore aux yeux des étrangers, puisque les Florentins, malgré les jalousies internationales, lui donnèrent la préférence sur leurs propres artistes pour les tâches qui excitaient entre ces derniers le plus d'émulation. C'étaient les dominicains et les franciscains, c'est à-dire les deux ordres religieux les plus fervents dans leur foi esthétique, ceux qui croyaient le plus fermement à des rapports mystérieux entre l'art et le ciel, c'étaient ceux-là même qui demandaient au pinceau d'Ugolino, comme s'il avait eu des inspirations surnaturelles, des images devant lesquelles ils pussent se prosterner dans leurs moments d'extase. On sait que ce fut lui qui peignit sur un pilier d'Or-San-Michele, en 1292, cette fameuse Madone miraculeuse qui excita tant d'enthousiasme

et de dévotion parmi les Florentins, et qui, après avoir été l'objet d'un culte qui ne connut pas de décadence, disparut, on ne sait comment, pour faire place à celle qu'on y vénère aujourd'hui, et qui doit la célébrité dont elle jouit, moins à la piété populaire, qu'au merveilleux tabernacle sculpté par Orcagna.

Ce n'est donc pas là qu'il faut chercher un produit du pinceau mystique d'Ugolino. Ce n'est pas non plus à Santa-Maria-Novella, d'où son tableau d'autel a disparu depuis longtemps, sans qu'on ait même songé à en suivre la trace. Heureusement on a mieux suivi celle du tableau qui décorait le maître-autel de l'église de Santa-Croce, et les fragments qui ont échappé au vandalisme de ses indignes possesseurs, sont assez bien conservés pour qu'on puisse apprécier, dans une certaine mesure, les titres sur lesquels reposait l'immense réputation d'Ugolino parmi ses contemporains (1).

Ces intéressants débris forment, pour ainsi dire, la transition entre la manière byzantine un peu sévère des premiers maîtres siennois et la manière plus suave de Simone. Malheureusement, c'est la principale figure qui a le plus souffert, celle de la Madone avec l'Enfant-Jésus ; mais il en reste assez pour faire amèrement regretter la perte de ce qui manque, et pour permettre d'entrevoir jusqu'où l'artiste pouvait s'élever dans cet ordre de conceptions. C'est surtout dans les figures de Saints que prédomine l'ancienne manière byzantine ; l'ovale des têtes est très-allongé, les yeux bien dessinés et bien ouverts,

(1) Les fragments, vendus par les moines au commencement de ce siècle, furent transportés en Angleterre. On peut en lire la description dans Waagen, vol. I, pag. 393-395.

la bouche finement découpée, le nez long et légèrement recourbé à la pointe, les draperies à plis menus et très-ressentis. Les anges, au contraire, ainsi que les figures du gradin ou *predella*, qui est entièrement conservé, présentent des formes plus parfaites et des mouvements plus libres, et se rapprochent davantage du style que les peintres de la seconde génération firent prévaloir dans l'école Siennoise.

Ainsi, pour apprécier le mérite de ces fondateurs, nous sommes réduits à des fragments d'Ugolino, et à la fameuse Madone de Guido, dans l'église de Saint-Dominique. D'autres artistes, leurs contemporains, et sortis sans doute de la même école, ont été encore plus maltraités qu'eux par le temps et par les hommes. De ce nombre est l'infortuné Diotisalvi, récemment dépouillé de son seul titre à l'attention de la postérité, par la découverte qu'on a faite du véritable auteur du vieux tableau de l'église des servites, connu sous le nom populaire de *Madonna del Bordone*, et attribué, de temps immémorial, au peintre dont nous parlons (1).

Mais la lumière de l'école Siennoise, dans cette première période, fut sans contredit Duccio, à qui la précocité de son talent concilia la faveur publique, quand il n'était encore âgé que de vingt-deux ans. Depuis cette époque, qui coïncide avec l'année 1282, jusque bien avant dans le XIVe siècle, il fut chargé de travaux dont l'importance alla toujours en croissant (2) jusqu'à l'année 1308, date du décret relatif

(1) Ce tableau est d'un peintre florentin nommé Coppo di Marcovaldo. — Voir la nouvelle édition de Vasari, *Commentario alla vita di Cimabue.*

(2) C'est la date du premier paiement qui lui a été fait pour des ouvrages publics. Il y en a un autre de 1302 pour une Madone (*una Maestà*) qu'il peignit dans la chapelle des Seigneurs.

au fameux tableau qu'on voit encore aujourd'hui dans la cathédrale de Sienne, et qui fait comprendre la préférence que le sculpteur Ghiberti, le plus ancien historien de l'art en Italie, donne évidemment à Duccio sur Cimabue. En présence de cette œuvre vraiment merveilleuse, il est impossible de ne pas ratifier ce jugement, et de ne pas partager un peu l'enthousiasme qu'elle fit éclater parmi les Siennois, quand, après deux ans d'attente, elle fut portée en procession au dôme, dans un beau jour de juin, au milieu des manifestations les plus joyeuses, au son des cloches et au bruit des fanfares, avec un immense cortége, où figuraient le clergé, les magistrats et tous les ordres religieux, derrière lesquels se pressait une multitude de citoyens, avec leurs femmes et leurs enfants. Pour le plus grand nombre, c'était une fête à la fois patriotique et religieuse, car beaucoup marchaient en priant et tenant un cierge à la main ; les boutiques de la ville étaient fermées, et, suivant un usage constamment pratiqué par les Siennois, il y eut, en guise d'actions de grâces, d'abondantes distributions d'aumônes.

Tout cet enthousiasme se comprend, quand on a devant les yeux le chef-d'œuvre à l'occasion duquel il éclata, et dont les Siennois devaient se montrer un jour si indignes. Après l'avoir laissé enfoui, pendant plus d'un siècle, dans une chambre de la maison canoniale, après l'avoir dépouillé des riches dorures dans lesquelles il était encadré, puis détruit sa forme primitive, ils finirent par le scier en deux, afin de pouvoir suspendre la partie antérieure dans la chapelle de Saint-Ansano, et la partie postérieure dans celle du Saint-Sacrement. Quant aux compositions ravissantes du gradin, elles ne parurent pas à ces vandales

du XVIIe siècle mériter une place dans l'église même, et elles furent suspendues, avec d'autres fragments, aux murs de la sacristie, dans un tel désordre, et quelques-unes à une telle hauteur, qu'il fut facile aux générations qui se succédèrent, dans cette période de décadence, d'oublier leur destination et presque leur existence.

La partie la plus importante est celle qui a été placée dans la chapelle de Saint-Ansano. Ce n'est pas un Couronnement de la Vierge, comme l'ont dit faussement Ghiberti et Vasari ; c'est une Madone entourée d'anges et de saints, symétriquement distribués autour de son trône, et parmi lesquels on remarque des figures, les unes énergiques, les autres gracieuses, mais toutes si admirablement caractérisées, qu'on a peine à en détacher ses regards. Il y a surtout deux têtes de saintes dont la suavité d'expression et la beauté du profil sont relevées par une élégante coiffure blanche qui est particulière à l'école Siennoise. Un autre charme de ce tableau, c'est la parfaite harmonie de son coloris avec le caractère à la fois suave et grandiose de la composition. La supériorité de Duccio est encore plus incontestable sous ce rapport que sous aucun autre. Il y a surtout des demi-teintes qui sont d'un effet magique, et avec tout cela, un goût si exquis dans le choix et l'arrangement des costumes, et des ondulations si gracieuses dans les draperies, qu'on se laisse quelquefois distraire, par ces parties accessoires, de l'attention que réclame impérieusement la figure principale. La première impression qu'on éprouve, en présence de cette Madone, ressemble à celle qu'éprouvèrent les Siennois, le jour où ils la suivirent processionnellement, depuis l'atelier de l'artiste jusqu'au dôme, et, pour peu qu'on ait

présent à l'esprit le grand problème dont l'école Siennoise se proposait instinctivement la solution, on trouvera, dans cet heureux mélange de grâce et de majesté, combiné avec le maintien du type traditionnel, quelque chose de bien supérieur aux ébauches semi-byzantines du XIIIe siècle et aux Madones prosaïques que le naturaliste Giotto commençait alors à emprunter à la bourgeoisie florentine.

Mais, en examinant cette figure de plus près, on s'apercevra qu'elle ne répond pas complétement à l'attente qu'excite dans le spectateur la grande importance de ce monument dans l'histoire de l'art. La partie supérieure du visage laisse peu à désirer, soit pour la grâce des contours, soit pour l'expression vraiment ineffable du regard ; mais la partie inférieure accuse une certaine faiblesse, à cause de la forme et du retrait du menton, et l'on est obligé de s'avouer que la Vierge de Guido, si l'on fait abstraction de l'Enfant-Jésus et des bras à angle aigu qui le soutiennent, a quelque chose de plus monumental et de plus imposant.

C'est dans les figures latérales, les unes agenouillées, les autres debout, que Duccio s'est montré supérieur à tous ses devanciers sans exception, et même à ses contemporains, y compris Giotto. Jamais ce dernier ne fit rien d'aussi gracieux que les deux saintes placées à l'extrémité de chaque groupe, à droite et à gauche du trône de la sainte Vierge. Toute cette ordonnance symétrique, sans roideur et sans confusion, est d'un grand effet, et, pour peu qu'on reconstruise, par la pensée, l'œuvre primitive, telle qu'elle était à l'époque où elle décorait le maître-autel, on ne sera pas étonné de l'enthousiasme qu'elle excita parmi les contemporains. Alors, en effet, outre le tableau central, aujour-

d'hui placé dans la chapelle de Saint-Ansano, il y avait les parties accessoires qui en ont été barbarement détachées et qui se trouvent aujourd'hui réparties entre la sacristie et la chapelle du Saint-Sacrement. Les unes et les autres sont à proprement parler des miniatures. Celles de la chapelle embrassent, dans une série de vingt-sept compartiments, l'histoire de Notre-Seigneur, et ce sont les traits les plus touchants et les plus pathétiques qui sont rendus avec le plus de bonheur. Quant aux fragments du gradin conservés dans la sacristie et restés, jusqu'à présent, purs de toute retouche, ils ne sont pas moins admirables pour la finesse de l'exécution que pour la beauté de l'ordonnance. Il est même à remarquer que son type de Vierge, reproduit ici cinq ou six fois et qui est partout presque identiquement le même, est supérieur, tant pour l'expression que pour la pureté des contours, à celui du tableau principal. Cette supériorité m'a surtout frappé dans les trois compartiments où sont représentés l'annonciation, l'adoration des mages et le Christ enfant disputant avec les docteurs. Dans ceux qui ont pour sujet le crucifiement, la mort de la Vierge et ses funérailles, il y a une profondeur de sentiment et une sobriété de moyens qui décèlent un goût d'autant plus admirable, que les écoles encore dépourvues de traditions étaient obligées d'y suppléer par une sorte de divination instinctive.

Duccio ne se contenta pas d'inscrire son nom sur cette œuvre colossale qui lui avait coûté trois années de travail. Obéissant à une inspiration pieuse et patriotique, il voulut y joindre, sous la forme d'un distique latin, d'une incorrection naïve, deux prières à la sainte Vierge, l'une pour sa patrie et l'autre pour lui-même, comme s'il eût voulu donner à entendre

qu'il avait la conscience de la dignité de son art et qu'il ne se contentait pas de récompenses terrestres :

Mater sancta Dei, sis causa Senis requiei,
Sis Ducio vita, te quia pinxit ità.

Sienne n'était pas la seule ville de Toscane qui possédât des ouvrages de Duccio. Il avait aussi trouvé des appréciateurs à Florence, et nous savons qu'il y avait peint deux tableaux, l'un pour l'église de la Trinité, l'autre pour une confrérie qui avait une chapelle à Santa-Maria-Novella. C'était au début de sa carrière, et ce fut sans doute immédiatement après qu'il alla travailler à Pise, à Lucques et à Pistoïa. Malheureusement, il n'est pas resté le moindre vestige d'aucun de ces travaux; mais à Sienne, outre le magnifique tableau du dôme, qui a eu le rare privilége d'être parfaitement conservé, il y en a plusieurs autres dont l'état de conservation est presque aussi satisfaisant, et qui reproduisent si exactement le style et la manière du premier, qu'il est impossible de ne pas les attribuer au même pinceau. Quatre de ces tableaux sont à l'Académie des beaux-arts; l'un est un triptique où les contours des figures sont un peu effacés, mais où l'on reconnaît facilement la touche de Duccio; les trois autres sont des rétables à cinq compartiments, dans chacun desquels est un buste de saint ou de sainte. Dans les deux compartiments où se trouve l'image de la Vierge, cette image semble calquée, non pas sur la grande Madone du dôme, mais sur celle du gradin dans l'adoration des Mages; et elle est reproduite, avec quelques variantes imperceptibles, dans chacun des deux précieux tableaux que je signale (1). Celui

(1) Le plus remarquable des deux est celui qui a le plus souffert,

qu'on voit dans l'église de l'hospice Della Scala est peut-être plus précieux encore, car il n'est pas moins beau et il est plus complet, toutes les parties accessoires ayant été laissées à leur place et dans leur état primitif. Il y a une figure de sainte qui est empruntée, trait pour trait, à la grande composition du dôme ; mais la figure principale, c'est-à-dire celle de la Vierge, mélange exquis de grâce et de majesté, ressemble beaucoup plus au type des deux tableaux de l'Académie, type admirable qui remplissait si bien toutes les conditions voulues par le sentiment populaire, et duquel Duccio fut peut-être tenté de s'écarter *une fois*, dans l'espoir, si souvent trompeur, de se surpasser lui-même.

Il est impossible que Duccio, jouissant d'une si grande vogue parmi ses concitoyens, n'ait pas formé un certain nombre d'élèves. Cependant, à l'exception d'un seul tableau, sur lequel se trouve authentiquement inscrit le nom de Segna, il n'y a rien, dans les églises ou les collections de Sienne, qu'on puisse regarder comme une production sortie de son école. Mais celui-là porte si visiblement l'empreinte du maître, que l'inscription seule peut empêcher de le lui attribuer. Il y a même une demi-figure de sainte qui semble avoir été calquée sur son type de Vierge et qui n'en diffère que par un peu plus de grâce dans les lignes du visage et surtout dans le mouvement de la main

et qui est le moins en vue. Il y a un saint Étienne dessiné avec une finesse vraiment étonnante, et la sainte qui est à sa droite n'est pas moins admirable.

Les ouvrages dont je parle ici pourraient bien être antérieurs à la grande peinture du dôme. Quand Duccio en fut chargé, sa vogue avait duré plus de vingt ans. En 1302, il avait peint une Madone pour le palais public.

gauche qui serre délicatement la coiffure sous le menton (1).

C'est par Segna que se termine l'énumération des peintres siennois de la première génération. Avant de parler de ceux de la seconde, il faut apprécier, au moins d'une manière générale, les progrès qu'avaient faits les deux autres branches de l'art dans la période correspondante, c'est-à-dire dans les soixante-dix ou quatre-vingts années qui s'écoulèrent depuis le milieu du XIIIe siècle.

Pendant tout ce temps, la grande préoccupation nationale fut l'achèvement du dôme, puis sa reconstruction sur un plan colossal qui ne put jamais être exécuté. Des documents authentiques prouvent qu'en 1264, c'est-à-dire vers l'époque de la victoire de Monteaperti et de l'apparition du tableau de Guido, la coupole de l'ancien dôme avait été terminée, et que, deux ans plus tard, Nicolas de Pise était venu travailler à cette chaire merveilleuse qui joue un si grand rôle dans la renaissance de la sculpture, et pour l'exécution de laquelle il s'associa, outre son fils Jean de Pise, deux illustres artistes florentins, Arnolfo et Lapo, auxquels il donne lui-même la qualification de disciples (2). Plus tard, Jean de Pise, accrédité sans doute par la part qu'il avait eue à ce chef-d'œuvre, était chargé de tracer le dessin du baptistère, et peut-être aussi celui de la façade du dôme ; mais la mobilité naturelle aux imaginations siennoises ne permit pas de s'y conformer, et l'exécution de la façade fut ajournée au XIVe siècle, quand le rêve gigantesque de ces républicains, alternativement si féroces dans leurs pas-

(1) Ce tableau se trouve à l'Académie des beaux-arts.

(2) Voir les documents dans le Recueil de G. Milanesi, vol. I, pag. 144-152.

sions et si sublimes dans leurs conceptions, serait enfin réalisé. Ce rêve était donc, comme nous l'avons dit plus haut, la construction d'une nouvelle cathédrale à laquelle on incorporerait l'ancienne, commencée déjà depuis près d'un siècle. Pour une pareille entreprise, il fallait au moins autant d'audace que de génie, et peut-être aussi l'habitude où étaient les architectes siennois de bâtir sur des escarpements et presque au bord des précipices, au moyen de substructions hardies, dont la masse et la solidité sont d'autant plus étonnantes qu'elles contrastent davantage avec l'élégance et la légèreté des édifices. C'était surtout pour le dôme que se présentaient toutes ces difficultés et tous ces contrastes. Les plus sages d'entre les conseillers de la fabrique, ne se fiant pas aux fondements du mur septentrional, et se souvenant d'ailleurs que, dès l'année 1260, plusieurs lézardes s'étaient montrées dans la voûte nouvellement construite, voulaient qu'on se renfermât dans les limites prescrites par la nature même du sol; mais, après vingt ans de discussions très-animées, c'est-à-dire en 1339, la résolution de braver toutes les chances et de sacrifier à un nouveau dôme agrandi la belle harmonie du premier, fut définitivement arrêtée. Le plan en avait été tracé longtemps d'avance, et, quand on voit le dessin qu'on en a conservé dans les archives de la fabrique, on est forcé de convenir que, pour une république éprise du genre de gloire que donnent les grands monuments, la tentation était irrésistible.

Celui-ci devait éclipser toutes les églises contemporaines, tant par la supériorité des dimensions que par l'avantage du site et la richesse de l'exécution. Les ornements propres à l'architecture gothique s'y seraient combinés plus heureusement que jamais avec les ré-

miniscences classiques et avec le goût particulier aux cités italiennes. De la rue principale, qui est au pied même de l'escarpement, on aurait monté, par un magnifique escalier de marbre, sur une esplanade au niveau du dôme, du haut de laquelle la vue aurait dominé la ville et la campagne. Pour en faire un Capitole chrétien, il aurait fallu avoir hérité de la sagesse romaine, et non pas seulement de la louve qui allaita Romulus et Rémus (1).

En même temps que cette tâche se préparait ou se poursuivait, à Sienne, avec autant d'activité que d'enthousiasme, d'autres monuments s'élevaient ou se décoraient ailleurs, sous la direction d'artistes qui allaient chercher au loin l'occasion d'attacher leur nom à quelque chose, et qui portaient au dehors la renommée toujours croissante de l'école Siennoise. Florence et Pise employaient l'habile ciseau de maître Tino, l'une pour ériger un monument, dans le dôme, à l'évêque Antonio d'Orso (2), l'autre pour sculpter le tombeau, bien autrement remarquable, de l'empereur Henri VII, qu'on voit aujourd'hui dans le Campo-Santo. Un peu plus tard, un autre Siennois, nommé Moccio, après avoir travaillé quelque temps à l'agrandissement du dôme de sa patrie (1340), faisait agréer ses services, en sa double qualité de sculpteur et d'architecte, pour l'achèvement de celui de Florence ; puis il alla étonner et presque effrayer les habitants d'Arezzo par la hardiesse de ses procédés de construction, ce qui ne les empêcha pas de lui confier celle de plusieurs

(1) On sait que les Siennois, pour prouver leur descendance du peuple roi, prirent pour armes la louve avec ses deux nourrissons.

(2) Ce tombeau se trouve aujourd'hui placé au-dessus de la porte latérale, du côté du midi.

édifices considérables, entre autres de l'église de Saint-Augustin, qui égalait presque en longueur leur immense cathédrale. Le même artiste exécuta, dans la même ville, divers travaux de sculpture, qui ne répondaient pas à la grande réputation qu'il s'était faite comme architecte, et qui soutenaient mal la comparaison avec le magnifique monument sculpté, plusieurs années auparavant (1327-1330), par deux de ses compatriotes, dans le dôme d'Arezzo. Ce monument était celui du belliqueux Guido Tarlati, qui joignait le titre de seigneur à celui d'évêque, et les deux sculpteurs étaient Agostino et Agnolo, dont la fraternité, purement artistique, a été transformée par Vasari en une fraternité charnelle.

Cette inexactitude est la moindre de celles que ce biographe a commises dans l'histoire très-embrouillée de leurs excursions et de leurs travaux. D'après lui, ils auraient eu la main, et souvent la haute main, dans toutes les grandes constructions civiles et religieuses qui furent entreprises à Sienne de leur temps, dans celle du palais public, dans celle de l'église des Franciscains, et surtout dans celle du nouveau dôme, dont le dessin grandiose aurait été exclusivement leur ouvrage. Or, toutes ces suppositions ont été détruites l'une après l'autre par une étude plus approfondie des documents contemporains. On peut même dire que la dernière a été détruite encore plus complétement que les autres, puisqu'il est prouvé qu'en 1339, c'est-à-dire à l'époque où fut commencé l'agrandissement du dôme, maître Lando di Pietro, orfèvre et architecte très-renommé de son temps, fut rappelé de Naples par la république, pour diriger les immenses travaux qu'on voulait entreprendre, et qu'Agostino ne figura jamais que comme continuateur de l'œuvre, et avec des

collègues dont l'autorité faisait plus que contre-balancer la sienne. Quant à ce prétendu frère Agnolo, dont le gratifie Vasari, il n'en est pas fait mention une seule fois dans les archives du dôme de Sienne, pas plus que dans celles du dôme d'Orvieto, sur la façade duquel le même biographe veut, avec tout aussi peu de fondement, qu'ils aient sculpté, avant de se distinguer comme architectes, les statues d'apôtres et de prophètes qui décorent la partie supérieure de cet édifice.

Déduction faite des attributions mensongères ou erronées de Vasari, il ne reste à ce couple, qu'il a voulu rendre si intéressant, qu'une coopération légère ou douteuse à la construction ou à la décoration des deux dômes, et les sculptures vraiment admirables du tombeau de Guido Tarlati, dans la cathédrale d'Arezzo. Ce monument, l'un des plus grandioses du XIVe siècle, et en même temps l'un des plus merveilleux pour les détails de l'exécution, occupe encore aujourd'hui la même place, et exciterait dans l'âme du spectateur une admiration plus complète, si les sculptures qui le couvrent représentaient autre chose que des exploits militaires, lesquels forment une décoration assez peu édifiante pour une tombe épiscopale.

On a encore regardé comme leur œuvre commune l'église de Monte-Oliveto, chef-lieu d'un ordre nouveau que venait d'y fonder, en 1319, le bienheureux Tolomei, dans l'endroit même où il avait eu la vision miraculeuse qui est racontée dans sa vie. Pour la nature du site, pour les inspirations qu'y trouvèrent les arts, et aussi pour le parfum de sainteté qui s'en exhala longtemps, ce sanctuaire fut, à certains égards, pour l' Siennois, ce qu'étaient déjà celui d'Assise pour l'' brie et celui de Vallombrose pour la Toscane.

Mais de tous ceux qui portèrent, à cet'

hors de leur patrie, la renommée de l'école Siennoise, le plus intéressant est, sans contredit, ce Lorenzo di Maitano dont la destinée fut comme identifiée avec celle de la cathédrale d'Orvieto.

La cathédrale d'Orvieto est une œuvre qu'on peut appeler complétement siennoise ; c'est comme la sœur de la cathédrale de Sienne, et il est impossible de voir l'une, sans être aussitôt frappé de son extrême ressemblance avec l'autre. Tout le monde sait que, par suite du fameux miracle de Bolsène, si fortement empreint dans la mémoire et dans l'imagination des peuples, l'église où se conserve encore aujourd'hui le linge miraculeux, fut bâtie sur l'emplacement magnifique qu'elle occupe, comme pour proclamer de plus haut le dogme de l'Eucharistie. Être chargé d'une pareille mission, pendant que durait encore la ferveur de la dévotion populaire, c'était pour un artiste chrétien une bonne fortune à laquelle on ne pouvait comparer que celle de maître Jacob, cet architecte allemand qui, en 1229, avait élevé la triple église d'Assise sur ses imposantes substructions. Aussi Lorenzo di Maitano s'attacha-t-il de cœur et d'âme à son œuvre et même au sol qui la supportait. On le vit, pendant quarante années consécutives, travailler à la parure de ce vaste reliquaire qui désormais lui tenait lieu de patrie, et, quand il avait fait de courtes absences, soit pour donner son avis sur la construction du dôme de Sienne, soit pour diriger celle du dôme de Pérouse, il revenait à sa montagne d'Orvieto avec un redoublement d'amour. Ce n'est pas, comme on l'a cru longtemps, par le ciseau de Jean de Pise qu'ont été exécutés tous les ornements qui décorent la façade. Tout ce qui est en bronze est de Lorenzo lui-même ; les bas-reliefs de la partie supérieure sont trop mauvais pour qu'on puisse

les attribuer à lui ou à Jean de Pise qui n'a probablement sculpté que le jugement dernier, ouvrage très-remarquable assurément, mais visiblement inférieur à la représentation de plusieurs scènes de la Genèse, comme la tentation d'Adam et Ève, leur expulsion du paradis terrestre, mais par-dessus tout les anges qui assistent à la création de l'homme et de la femme. Ces dernières sculptures, dans lesquelles les draperies accusent fortement le nu à la manière des statues antiques, furent exécutées à Rome et à Albano par des artistes presque tous siennois, à ce qu'assure le pape Pie II dans ses commentaires. Mais c'était toujours Lorenzo di Maitano qui en dirigeait et surveillait l'exécution, soit par lui-même, soit par Lando di Macario, son fidèle compatriote et plus tard son successeur. Car sa sollicitude, qu'on pourrait appeler paternelle, allait jusqu'à pourvoir d'avance à ce que l'achèvement du grand œuvre de sa vie ne fût pas confié à des mains indignes. Aussi la vénération des Orviétains pour le sanctuaire construit et décoré par lui s'étendait-elle, pour ainsi dire, à sa personne. Dix ans après son arrivée, on l'avait déjà comblé de priviléges pour faciliter l'établissement de sa famille, et, seul entre tous les citoyens, il pouvait impunément porter, tant qu'il lui plairait, des armes prohibées. Le respect redoubla pour lui dans sa vieillesse ; mais tout cela ne put empêcher que sa mort, arrivée en 1330, ne fût le signal de la dispersion des artistes employés par lui, et de la suspension des travaux qui ne furent repris que longtemps après. Malgré l'espèce de culte dont il avait été l'objet de son vivant, une légende populaire des plus étranges s'accrédita dans Orvieto après sa mort. On disait que les magistrats de cette ville, poussés par une jalousie d'un nouveau genre, avaient fait arracher

es yeux à l'architecte de leur dôme, pour empêcher qu'il n'allât construire ailleurs un édifice qui égalât le leur en beauté.

Pendant que Lorenzo di Maitano travaillait à sa chère cathédrale, un autre artiste siennois, bien autrement célèbre, exécutait, pour les dominicains de la même ville d'Orvieto, la délicieuse Madone qu'on voit encore aujourd'hui dans leur église, et qui, par un privilége bien rare, est restée jusqu'à présent pure de toute retouche. Cet artiste, alors à la fleur de l'âge et dans toute la force du talent, était Simone di Martino, plus connu sous le nom de Simon Memmi, et sorti très-probablement de l'école de Duccio, auquel il ressemble beaucoup pour le charme du coloris, pour la gracieuse élégance des contours, et surtout pour le mélange de suavité et de majesté dans les types, bien que le premier de ces deux éléments soit plus prononcé dans le disciple que dans le maître.

Il fallait que ses premiers travaux à Sienne eussent fait concevoir de lui de bien belles espérances, puisqu'il fut chargé, jeune encore, et quand Duccio jouissait de toute sa popularité, de peindre, dans la grande salle du palais public, cette Madone si imposante, tant par elle-même que par son cortége, car elle est entourée de trente figures de grandeur plus que naturelle, dont la simple et savante ordonnance fait on ne peut mieux ressortir l'image vraiment majestueuse de la Vierge. Le point de vue est évidemment pris dans cette intention, et l'artiste a voulu que tout y concourût, même les couleurs habilement nuancées des vêtements, et la disposition du baldaquin dont les supports, combinés avec le relief des auréoles des anges, font un heureux effet de perspective.

Outre que c'est une des productions les plus spontanées et les plus originales de l'école Siennoise, on peut dire que nulle ne répondait mieux au nom de *Cité de la Vierge*, que Sienne s'était donné un demi-siècle auparavant. La protection spéciale qu'impliquait cette dénomination était plus clairement indiquée par les douze vers inscrits, en lettres d'or, sur le gradin du trône, et exprimant, dans un langage simple et concis, le déplaisir que causaient à la céleste protectrice les méchants conseillers, les égoïstes, les flatteurs et les oppresseurs des faibles. C'était une de ces prédications politiques si fréquentes dans l'histoire des peintres siennois, et qui forment la contre-partie des orgies démocratiques où nous verrons plusieurs d'entre eux se plonger et se perdre durant les troubles dont nous aurons à parler bientôt.

Bien que Simone di Martino eût un frère nommé Donato qui suivait la même profession que lui, il s'attacha de préférence, comme collaborateur, son beau-frère Lippo Memmi dont la manière s'identifia si complétement avec la sienne, qu'il fut moins un disciple qu'un instrument entre ses mains. Ce Lippo était doué de toutes les qualités que comportait sa nature molle et flexible ; mais il semble en avoir systématiquement subordonné l'exercice à l'ascendant que prenaient sur son imagination les beaux modèles offerts par celui devant qui il abdiquait sa personnalité artistique. Chargé de peindre, dans le palais communal de San-Gimignano, une Madone au baldaquin, dans le genre de celle que Simone venait d'achever dans le palais public de Sienne, il se contenta de reproduire, avec quelques variantes qui n'étaient pas le fruit de son génie inventif, cette dernière composition qui, par la part quelconque qu'il avait eue à son exécution,

fut pour lui une sorte d'apprentissage bien incomplet pour une œuvre trop au-dessus de ses forces. Aussi sa grande fresque de San-Gimignano doit-elle être considérée, du moins quant à l'invention, comme appartenant bien plus à son beau-frère qu'à lui-même.

Ce n'était pourtant pas encore le point culminant de la carrière de Simone di Martino, comme peintre de Madones. Quatre ans après, c'est-à-dire en 1320, quand il avait accompli son septième lustre, il peignait, pour les dominicains d'Orvieto, cette Vierge ravissante qui, comme image de dévotion, n'eut peut-être pas d'égale dans le siècle où elle parut, et encore moins dans le siècle suivant, je ne dis pas sous le rapport du sentiment, puisqu'en cela fra Angelico ne fut surpassé par personne, mais sous le double rapport de la grâce et de la majesté surhumaines exprimées de manière à combiner la libre action du génie individuel avec le respect pour le type traditionnel. Les lignes et les teintes du visage, la pose de la tête et l'ensemble des traits rappellent toujours essentiellement les modèles byzantins; mais il y a dans le dessin de certaines parties une délicatesse de touche que l'artiste n'a empruntée à aucun de ses devanciers, pas même à Duccio qu'il a trouvé le moyen de surpasser. Les contours des yeux et de la bouche sont tracés avec la finesse la plus exquise, et il n'y a pas un détail qui ne contribue, plus ou moins, à la beauté et à l'harmonie du tout. L'artiste a même voulu y faire concourir le style d'ornementation, et je crois qu'il serait difficile de citer un autre ouvrage du même genre où les draperies et surtout la coiffure soient traitées avec autant de goût et avec un soin aussi minutieux. Quatre figures de saints, distribuées en quatre compartiments, à droite et à gauche de la Vierge, se

ressentent de l'inspiration sous laquelle a été exécutée la figure principale ; et l'une d'elles, celle de saint Dominique, s'en ressent si bien, que quelques-uns des traits du visage rappellent un peu les physionomies byzantines, mais avec les conditions de perfectionnement que savait y mettre le pinceau de Simone.

Il est curieux de comparer ce tableau avec celui qu'il peignit la même année (1320) pour les dominicains de Pise, et qui décorait jadis le maître-autel de leur église de Sainte-Catherine. On n'y comptait pas moins de trente-cinq compartiments, dans chacun desquels se trouvait une demi-figure de saint ou de sainte, admirablement caractérisée et ne laissant rien à désirer pour le fini de l'exécution. L'église où était placée cette riche et magnifique composition étant dédiée à sainte Catherine d'Alexandrie, l'artiste a, pour ainsi dire, renforcé son inspiration en traçant l'image de cette vierge martyre qui m'a paru surpasser toutes les autres en beauté. Quant à la figure de la Vierge qui occupait le centre du tableau, on est malheureusement obligé de regretter qu'elle n'ait pas eu la bonne fortune de la Madone d'Orvieto, et qu'elle n'ait pas été également oubliée, comme elle, par ceux qui ont une horreur innée pour les peintures intactes. Celle-ci a évidemment perdu, sous le lourd pinceau du retoucheur, une grande partie de sa délicatesse primitive. Cependant les lignes et les traits du visage sont assez fidèlement conservés, et le type traditionnel de l'école Siennoise se reconnaît au premier coup d'œil; mais il n'est plus aussi prononcé que dans les ouvrages antérieurs du même peintre, et l'on voit que le contact avec l'école Florentine a déjà produit son effet, sans toutefois compro-

mettre en rien la suavité exquise de son pinceau (1).

Pendant les douze années qui suivirent, Simone di Martino fut presque constamment au service des magistrats qui gouvernaient la république. On trouve dans les archives communales une quantité de documents où sont mentionnés les paiements qui lui furent faits, à diverses reprises, pour des peintures qui ont disparu depuis longtemps. Elles furent toutes exécutées dans l'une ou dans l'autre des salles du palais public, ou sur la façade, ou dans la chapelle; car on le croyait également propre à tous les genres, et on faisait de lui tantôt un peintre de Madones et de crucifix, tantôt un peintre de batailles (2), tantôt enfin un peintre de portraits, témoin ce condottiere à cheval qu'il fut chargé de peindre dans l'intérieur du palais, et qu'il avait en outre représenté sur la façade extérieure (3). Sienne était alors en veine de prospérité militaire et de reconnaissance nationale ; c'était l'époque (1339) où ses guerriers victorieux apportaient dans ses murs, entre autres dépouilles des villes conquises, les colonnettes de granit oriental et les lions de marbre qui supportent la chaire sculptée par Nicolas de Pise.

Dans les deux années qui précédèrent son départ définitif de Sienne (1331-1333), il peignit, pour le dôme, deux tableaux d'autel, dont un seul s'est con-

(1) Aujourd'hui ce tableau est divisé en quatorze fragments, dont les plus précieux se trouvent dans le secrétariat du séminaire épiscopal de Pise. Les autres font partie de la collection de l'Académie des beaux-arts, dans la même ville

(2) Il fut chargé de peindre, sur une des façades du palais public, la prise de deux châteaux révoltés.

(3) Ce condottiere était Guido Ricci da Fogliano, qui était alors général des troupes de la république.

servé jusqu'à nos jours (1). Bien qu'on y retrouve les qualités qui caractérisent le pinceau de Simone di Martino, on ne peut pas dire que ce soit un de ses chefs-d'œuvre. Outre que la Vierge, qui reçoit la salutation angélique, a quelque chose d'affecté dans son mouvement et dans l'expression de ses traits, elle s'éloigne un peu trop de ce type traditionnel dont l'artiste avait su jadis si bien s'inspirer ; et l'ange, avec ses lourdes ailes, n'est pas beaucoup plus satisfaisant. Ce qu'il y a de mieux, ce sont les deux figures latérales, qui furent probablement peintes par Simone ; et je crois qu'il faut attribuer à son beau-frère Lippo Memmi, dont le nom est inscrit cette fois à côté du sien, les parties faibles de la composition principale.

L'infériorité de cette œuvre commune était si peu un symptôme de décadence, que ce fut précisément à dater de cette époque que commença ce qu'on peut appeler le point culminant de la carrière de Simone, qui ne comptait pas alors moins de cinquante ans. Comme peintre de Madones, il n'avait fait aucun progrès depuis son voyage d'Orvieto ; mais il lui restait à traiter les sujets symboliques et légendaires qui allaient ouvrir un champ plus vaste à son imagination, et donner à son talent, mûri par des travaux sérieux et variés, le moyen de se développer dans une direction nouvelle. Cette bonne fortune ne lui vint pas de Sienne, où un rival formidable, Ambrogio Lorenzetti, lui disputait alors la prééminence, mais de Florence, où il n'était connu que par quelques ouvrages peu considérables, exécutés par lui pour l'église de Santa-Croce.

(1) Ce tableau, représentant l'Annonciation, se trouve à la galerie des Uffizj.

Le premier théâtre de ses nouveaux exploits fut le couvent de San-Spirito, où il peignit, dans la salle capitulaire, l'histoire de la passion du Sauveur, dont la destruction, consommée par les moines dès l'année 1560, et déplorée par Vasari lui-même, sera toujours la source de regrets d'autant plus amers, qu'on se sera plus familiarisé avec les produits de ce merveilleux pinceau.

Heureusement nous avons, dans le couvent de Santa-Maria-Novella, un crucifiement très-riche en figures accessoires, et, ce qui est plus précieux encore, une grande composition symbolique qui suffirait, à elle seule, pour assigner à son auteur une des places les plus éminentes dans l'histoire de l'art chrétien.

Simone avait déjà peint, pour l'église de ce couvent, un tableau représentant la Vierge avec saint Luc et plusieurs saints (1) ; et il avait sans doute rempli sa tâche avec amour, d'abord parce qu'il avait à tracer l'image de son patron, ensuite parce qu'il travaillait pour les dominicains, qui furent pour lui, jusqu'à la fin, l'objet d'une prédilection toute spéciale. Cette prédilection, qui l'avait si bien inspiré à Orvieto et à Pise, ne pouvait manquer de l'inspirer encore mieux, quand on lui demandait de peindre, sur une grande surface, une composition symbolique dont le but était la glorification de saint Dominique lui-même.

Quelle que pût être l'attente des admirateurs de l'artiste et des admirateurs du saint, je crois qu'on ne hasarde rien en disant qu'elle dut être surpassée, quand ils virent se dérouler sous leurs yeux cette

(1) Ce tableau a disparu depuis longtemps pour faire place au crucifix de Brunelleschi.

œuvre incomparable, que j'appellerais volontiers le monument le plus grandiose de la peinture chrétienne au moyen âge ; car, malgré la merveilleuse aptitude de Giotto aux représentations de ce genre, ni lui ni aucun de ses nombreux disciples n'a rien laissé qui puisse se comparer à celle-là. C'est, sans contredit, le chef-d'œuvre de la symbolique chrétienne ; car il s'agit de ce qu'il y a de plus beau et de plus grand sur la terre, l'Église militante, et l'artiste n'est pas resté au dessous de son sujet. Quelle intense expression de force, de vigilance ardente et d'imperturbable majesté dans ces figures assises qui forment le sommet de la hiérarchie catholique ! A cette idée principale il s'agissait de rattacher, par une transition naturelle, la glorification de celui qui avait été l'organisateur de la milice la plus populaire, la plus énergique et la plus dévouée qu'eût alors l'Église du Christ. Cette Église est représentée symboliquement dans le tableau par le dôme de Florence, d'après le plan primitif qui en avait été tracé par Arnolfo. Le portrait de cet architecte, mort depuis 1310, s'y trouve mêlé avec beaucoup d'autres, parmi lesquels on distingue, sur le premier plan, celui de Cimabue, mort depuis plus longtemps encore, et ayant plus de titres que Giotto à la sympathie de Simone di Martino, à cause de leur respect commun pour l'élément traditionnel dans les œuvres d'art. Quant aux deux figures dans lesquelles on a cru reconnaître les portraits de Laure et de Pétrarque, il est certain que l'artiste ne put les tracer ni d'après nature, ni d'après ses réminiscences personnelles, puisqu'il n'avait pas encore fait le voyage d'Avignon ; mais rien n'empêche d'admettre qu'il se les soit procurés de la même manière qu'il se procura celui de Benoît XI, moine dominicain avant de devenir

pape, et qui figure, pour cette raison, dans cette composition symbolique, comme chef de l'Église universelle (1).

C'est à dater de l'achèvement de ce chef-d'œuvre que commencent les pérégrinations lointaines de Simone. Il paraît qu'avant de les entreprendre, il fit une courte apparition dans sa patrie, pour peindre sur la façade du palais public une fresque qui représentait une Madone avec les quatre saints couronnés, et qui fut effacée par des mains doublement profanes, en 1798, époque fatale à tant d'œuvres d'art en Italie!

Rien ne subsiste aujourd'hui de ce qu'il fit à Rome, à l'exception d'une Madone qui décorait jadis le portique de Saint-Pierre, et qui est maintenant reléguée, avec tant d'autres précieux débris, dans les grottes vaticanes. Le vandalisme moderne a fait disparaître plus complétement encore les ouvrages qu'il avait exécutés, de concert avec Lippo Memmi, dans l'église de Saint-Nicolas d'Ancône. Ceux d'Assise, pour lesquels il fut aidé par le même collaborateur, n'en restèrent pas moins inachevés, malgré cette collaboration; et Vasari put voir encore, sur le mur du réfectoire, le tracé préliminaire d'une composition qui devait représenter le crucifiement du Rédempteur. Mais les peintures de l'autel de Sainte-Élisabeth furent entièrement terminées, et, dans la répartition qui s'en fit entre les deux artistes, Simone laissa la Madone à son beau-frère et se réserva les figures latérales, parmi lesquelles Vasari nomme celle de saint Louis, roi de France !

Ce n'était pas la première fois que le même artiste

(1) Vasari dit que ce fut Giotto qui procura ce portrait à Simone, dont il veut absolument faire l'élève du peintre florentin.

travaillait à la glorification de la dynastie royale de France. Déjà il avait peint, dans l'église de Saint-Laurent, à Naples, un tableau qu'on y peut voir encore aujourd'hui, et qui représente le roi Robert agenouillé devant son frère saint Louis de Toulouse, qui lui pose la couronne sur la tête. C'était une sublime application du symbolisme de l'art, que de montrer ainsi l'égalité fraternelle s'effaçant devant une loi supérieure, alors universellement reconnue, qui proclamait la sainteté la première des grandeurs.

Au reste, ce ne fut pas seulement avec ce genre de grandeur que le génie de Simone di Martino fut en contact. Par un privilége qu'il ne partagea avec aucun autre peintre siennois, ni avec aucun peintre italien, à l'exception d'un seul, il vécut familièrement avec un grand poète, et eut ainsi l'occasion d'assister, pour ainsi dire, à la réalisation *poétique* de l'idéal. On sait en effet qu'il eut l'immense avantage d'être l'ami de Pétrarque qui le mentionne très-honorablement, non-seulement dans ses sonnets, mais encore dans ses lettres où il dit qu'il a connu deux grands peintres, Giotto de Florence et Simon de Sienne (1), considérant ainsi ce dernier comme tout à fait indépendant de l'autre et les mettant tous deux sur la même ligne (2).

Cette immortalité n'était pas seulement décernée par l'amitié ; elle l'était bien plus par la reconnaissance, et par un genre de reconnaissance que très-peu d'artistes ont inspiré au même degré que Simone. Quand son pinceau, le plus délicat et le plus gracieux

(1) *Duos ego novi pictores egregios. . . . Joctum Florentinum civem, cujus inter modernos fama ingens est, et Simonem Senensem*

(2) Ghiberti, qui fait de Simone un très-bel éloge, ne dit pas un mot qui puisse faire soupçonner que Giotto eût été son maître.

dont pût alors se vanter l'Italie, eut reproduit, à la satisfaction d'un adorateur extatique, les traits réputés divins de cette Laure qui tient une si grande place dans l'histoire littéraire et romanesque du moyen âge, Pétrarque n'y applaudit pas seulement comme à la consécration du plus doux et du plus pur souvenir de sa vie ; ce chef-d'œuvre était surtout pour lui la preuve et le produit d'une sympathie qu'il n'avait pas encore trouvée, et grâce à laquelle l'artiste avait pu découvrir des beautés que le poète seul avait aperçues jusqu'alors, mais qu'il avait aperçues à travers l'enveloppe mortelle qui les couvrait, et en s'élevant, sur les ailes de la contemplation et de l'amour, jusqu'à la source éternelle du beau. Si l'on s'en rapporte au témoignage poétique de Pétrarque, c'était à cette hauteur que son ami dut s'élever pour trouver des inspirations dignes de son sujet :

Ma certo il mio Simon fu in paradiso,
Onde questa gentil donna si parte:
Ivi la vide e la ritrasse in carte
Per far fede quaggiù del suo bel viso.

L'opra fu ben di quelle che nel cielo
Si ponno immaginar, non quí fra noi
Ove le membra fanno all' alma velo (1).

Il ne faut donc pas s'étonner que le nom de Simone se trouve associé à ceux de Pétrarque et de Laure dans les préoccupations de leurs contemporains, et que les portraits de cette femme célèbre, donnés très-souvent pour des originaux, se soient tellement multipliés dans les âges suivants (2). C'était la première et la

(1) *Rime di Petrarca*, sonetto 57.
(2) Qu'est devenu le portrait de Laure par Simone ? Question

dernière fois qu'un peintre devait atteindre à ce genre de popularité.

Il n'en manquait aucun au pinceau de celui dont nous parlons. Après avoir excellé dans les compositions symboliques et dans les images de dévotion, il avait tracé, avec le même succès, celles des héros et des saints, et il avait excité l'enthousiasme de l'admirateur le plus difficile et le plus compétent, en peignant, pour son ami Pétrarque, la beauté, sinon la plus idéale, du moins la plus *idéalisée* qui fût jamais.

Mais ses yeux ne se détournèrent pas pour cela de l'idéal dont il s'était inspiré depuis le commencement de sa carrière. De la ville d'Avignon, où il passa ses dernières années, et où il rendit le dernier soupir en 1344, son imagination se reportait sans doute vers les lieux que des inspirations plus pures et plus heureuses lui avaient rendus plus chers, chez les dominicains d'Orvieto, chez les dominicains de Pise, chez les dominicains de Florence : car c'était pour ces trois familles religieuses qu'il avait exécuté ses plus beaux chefs-d'œuvre. Cela seul aurait suffi pour faire soupçonner que le fondateur de la milice dominicaine avait été son héros favori parmi les saints ; mais cette conjecture a été changée en certitude, depuis que des documents authentiques nous ont appris que la veuve de Simone, à son retour d'Avignon, pour se conformer à ses dernières volontés, avait apporté au prieur du couvent de Saint-Dominique, à Sienne, un calice et un missel, avec la condition expresse que ni l'un ni

insoluble. L'Arétin, dans une lettre au duc Frédéric de Mantoue, se vante d'en posséder un très-ancien. Il y en a un, joint à celui de Pétrarque, dans un manuscrit de la Laurenziana. Il y en avait un jadis dans le palais de Fontainebleau.

l'autre de ces objets précieux ne serait jamais aliéné (1).

Le vide que sa mort laissa dans l'école Siennoise fut à peine senti, à cause de l'éminence, depuis longtemps bien constatée, des deux frères Lorenzetti, dont l'un, nommé Ambrogio, avait été le rival de Simone di Martino pour les travaux du palais public, et avait fini par le supplanter auprès des magistrats chargés de leur distribution.

Pietro Lorenzetti, son frère aîné, semble avoir eu, comme lui, deux manières différentes, dans la première et dans la seconde moitié de sa carrière. La première mention qui soit faite de lui comme peintre, est de l'année 1305, ce qui ferait remonter son apprentissage à l'époque où l'école Siennoise sortait, pour ainsi dire, des mains de ses premiers fondateurs. Il connut donc Duccio et Segna, et dut se ressentir, plus ou moins longtemps, de l'influence qu'ils exercèrent sur lui, comme maîtres ou comme modèles. Plus tard, l'influence florentine prévalut, comme on peut le voir dans son tableau de la petite chapelle de *Sant' Ansano presso l'Arbiá*, qu'il peignit en 1329, quand il avait presque dépassé son âge mûr, et quand ses longs services, comme peintre, lui méritaient l'honneur d'être agrégé, cette année-là même, à la noblesse siennoise (2). Mais, entre la première de ces dates et la seconde, il y a un espace de vingt-quatre ans, durant lesquels le pinceau de Pietro Lorenzetti et celui d'Ambrogio ne furent

(1) Ce fait est constaté par une pièce des archives de ce couvent; c'est le reçu du prieurs en date du 14 janvier 1346. Le testament de Simone se trouve en entier dans le recueil de Milanesi, vol. I, pag. 243.

(2) Ce fut aussi en 1329 qu'il peignit son grand tableau de l'église des Carmes, lequel a été vendu en Angleterre. Il ne reste à Sienne que les peintures du gradin, qu'on peut voir à l'Académie des beaux-arts.

certainement pas oisifs, bien que les documents contemporains se taisent sur l'emploi qu'ils en firent (1). Pourquoi ne suppléerait-on pas à leur silence, en plaçant, dans cette première période, deux grands tableaux à fonds d'or, qui sont à l'Académie des beaux-arts, et qui ont été transportés là de l'hospice *della Scala*, où l'on sait que les deux frères travaillèrent plus d'une fois ensemble ? L'Enfant-Jésus, au regard ferme et intuitif, est encore le même que celui de Duccio ; mais la Vierge offre une espèce de type de transition, assez peu idéal, qui se maintint, pendant quelque temps, dans l'école Siennoise. Ce qui donne à ces deux ouvrages leur caractère radieux, ce sont les anges, dont le profil et la chevelure rappellent aussi ceux de Duccio, mais dont les mouvements et les attitudes présentent plus de vie et de variété, et font regretter que l'artiste, quel qu'il fût, ne s'en soit pas tenu là. Ce regret est encore plus vif devant les deux ou trois triptiques de la même école, et peut-être de la même main, qui se disputent l'attention, ou, pour mieux dire, l'admiration du spectateur, et dont l'un, portant la date de 1336, ne laisse rien à désirer ni pour la beauté de l'ordonnance, ni pour la pureté de l'expression, ni pour le fini de l'exécution. C'est un des plus parfaits chefs-d'œuvre de l'art au XIVe siècle.

Mais quelle que soit l'opinion à laquelle on s'arrête sur la part qu'eut l'un ou l'autre des deux frères à ces divers ouvrages, restés jusqu'à présent anonymes, Pietro Lorenzetti a laissé, dans d'autres villes de Toscane, des ouvrages que le temps et les hommes ont assez respectés pour qu'ils puissent servir de base à nos appréciations.

(2) *Documenti*, vol. I, pag. 193-196.

Le plus important de tous est la grande fresque du Campo-Santo de Pise. Son importance vient beaucoup moins de son étendue que de la nouveauté du sujet, qui semble avoir été traité par l'artiste avec une prédilection toute particulière, puisqu'il le reproduisit jusqu'à trois ou quatre fois, en variant les épisodes et les dimensions. Quand je dis que ce sujet était neuf, je veux dire qu'il l'était pour l'école Siennoise, qui n'avait encore compris, dans son œuvre de régénération, que les principaux types traditionnels. Mais il y avait des compositions légendaires, également transmises par les Byzantins, qui avaient encore plus besoin d'être rajeunies et vivifiées, et la plus populaire ainsi que la plus poétique de toutes était la vie des Pères du désert.

Il faut observer que, pour accomplir cette tâche, Pietro Lorenzetti n'avait plus besoin de recourir à ce maître *Ciecho della grammatica* auquel la république avait payé une livre (*una lira*) pour traduire au peintre la légende de saint Savino ; non, son génie se trouvait ici émancipé de cette sujétion, puisque l'histoire des Pères du désert avait été traduite en langue vulgaire, à la grande édification des partisans, alors si nombreux, de la vie contemplative, tant préconisée par Dante, et si bien pratiquée, précisément alors, dans le sanctuaire de Monte-Oliveto, par le bienheureux Tolomei et ses héroïques compagnons.

Cette représentation de la vie extérieure des Pères du désert, avec sa perspective défectueuse et son dessin souvent incorrect, respire un sentiment si profond et si vrai de l'ascétisme chrétien, sous ses formes primordiales, que le spectateur le moins initié à ces mystères intimes de l'âme, peut difficilement passer outre, sans être frappé du spectacle qu'il a sous les yeux. Le

sujet avait été déjà traité par des artistes byzantins, mais grossièrement et superficiellement, et le plus sonvent en vue de quelque saint personnage de l'Église grecque, comme saint Basile ou saint Ephrem. Ici la thèse est prise dans toute sa généralité; c'est la glorification de la vie contemplative proprement dite, et la traduction la plus heureuse de ce qu'avaient écrit sur cette matière Sulpice Sévère et saint Jérôme. Assurément Pietro Lorenzetti et ses imitateurs ignoraient que les germes de poésie contenus dans les ouvrages de ces deux écrivains ne pouvaient se développer et parvenir à l'état de floraison que par l'entremise de la peinture, et il ne leur était jamais venu dans l'esprit de comparer le parti qu'en pouvait tirer le drame ou la sculpture, avec celui qu'ils savaient en tirer eux-mêmes. Et cependant ils s'y complaisaient comme dans leur élément naturel ; ils devinaient que cette variété d'expression et d'attitudes, avec tout cet entourage de solitude calme et de simplicité rurale, ne pouvait être rendue dans toute sa vérité que par des lignes et des couleurs, et que cette belle poésie n'était guère susceptible d'une autre forme.

En effet, que de détails poétiques sont disséminés sur cette grande surface ! Le peintre, guidé par un admirable instinct, a choisi, dans les biographies de saint Paul, ermite, de saint Antoine, de saint Hilarion, de sainte Marie l'Égyptienne, de sainte Marine, et surtout dans l'histoire si touchante des deux amis Onufre et Panuze, les traits les plus appropriés à la représentation pittoresque, et il a trouvé moyen de représenter à l'œil, ou d'indiquer à l'intelligence tout ce qui pouvait occuper le corps ou l'esprit de ces saints cénobites dans leur solitude. Comme ces fronts portent l'empreinte d'un long et rude travail de la pensée ! Comme

ces dos se sont voûtés à force de se courber vers la terre ou sur des livres saints! Quelle vérité, quelle simplicité dans toutes les attitudes ! Mais surtout quelle paix, quelle sérénité que rien n'altère, pas même la mort! Il y a un cadavre, et deux lions qui creusent docilement une tombe pour un vieillard qui vient de rendre sa joyeuse âme à Dieu ; mais dans cette scène il n'y a rien de funèbre, et même l'harmonie de l'ensemble y gagne plus qu'elle n'en est troublée.

Ces compositions légendaires convenaient mieux que toute autre au génie de Pietro Lorenzetti, qui gardait, dans l'exploitation de ce genre de sujets, toute son originalité, tandis qu'en avançant en âge, il la sacrifia de plus en plus au désir de rivaliser de force et d'ampleur avec l'école Florentine. Cette tendance se remarque déjà dans son tableau de l'église de *Sant' Ansano presso l'Arbia*, et l'on peut dire qu'elle atteignit son apogée quand il peignit, en 1342, près de vingt ans après son début dans la carrière, cette nativité de la Vierge qu'on voit dans la sacristie du dôme de Sienne, et dont la lourdeur de style rappelle certaines œuvres de Buffalmaco. J'en dirai autant des fragments d'une grande composition représentant l'invention de la Sainte-Croix ; et, si j'osais m'insurger contre une opinion trop accréditée, je ne serais pas beaucoup plus indulgent pour le tableau de la galerie de Florence, qui porte à peu près la même date, et je préfère de beaucoup à l'un et à l'autre celui qui décorait autrefois le maître-autel de l'ancien dôme d'Arezzo, et qui a été relégué, depuis trois siècles, dans une chapelle latérale, pour faire place aux tristes produits du vulgaire pinceau de Vasari.

Il faut cependant rendre justice à ce biographe ; car il la rend lui-même pleine et entière à celui dont il

détrônait les œuvres, pour y substituer les siennes. C'est avec une admiration très-voisine de l'enthousiasme qu'il parle des fresques de la tribune et de l'abside, où l'artiste siennois avait représenté, outre l'histoire de la Vierge en douze compartiments, une Assomption qui paraît avoir surpassé, tant pour les dimensions des figures que pour leur agencement et leur expression, toutes les représentations qu'on a faites, avant lui, de ce sujet éminemment mystique. Il y avait surtout des groupes d'anges dont les attitudes, les mouvements et les airs de tête, parfaitement adaptés à cette scène radieuse et triomphale, respiraient, dit Vasari, *une joie vraiment angélique et divine.* Hélas! le vandalisme moderne n'a pas laissé subsister un seul fragment de cette magnifique composition qui, d'après cette description, devait être le chef-d'œuvre de Pietro Lorenzetti.

Les ouvrages d'Ambrogio n'ont guère été plus épargnés par le temps et par les hommes, mais il fut plus heureux en ce que plusieurs (et ce sont les plus importants) se sont trouvés placés, pour ainsi dire, sous la sauve garde de la république ; à quoi il faut ajouter qu'il fut chargé d'un bien plus grand nombre de travaux que son frère, particulièrement dans sa patrie. Outre ces deux avantages, il en eut un troisième qui, à la vérité, ne semble pas avoir influé sur la conservation de ses œuvres, mais qui dut être d'un grand poids auprès des générations suivantes, c'est le suffrage du fameux sculpteur Ghiberti qui, après avoir nettement posé la question de supériorité entre Simone di Martino et Ambrogio Lorenzetti, n'hésite pas à décerner la palme à ce dernier, bien que les Siennois fussent, à cet égard, d'une opinion contraire à la sienne, comme il ne craint pas de l'avouer lui-

même. Il donne, en peu de mots, les motifs de cette singulière préférence : c'est qu'Ambrogio est un homme d'un grand génie, un dessinateur plein de noblesse, très-versé dans la théorie de son art, plus savant que tous les autres, en un mot, un maître qui réunit toutes les perfections (1).

Il avait, aux yeux de Ghiberti, un autre genre de mérite, celui d'avoir été, dans son école et dans sa patrie, le premier appréciateur des beautés de l'art antique. Cette appréciation avait eu lieu à l'occasion de la découverte que l'on avait faite, à Sienne même, d'une statue grecque, merveilleusement belle, portant le nom de Lysippe. Tous les artistes, peintres, sculpteurs et orfèvres, venaient admirer ce chef-d'œuvre, et, parmi ces admirateurs, était Ambrogio Lorenzetti qui en fit un dessin exact, dont un moine chartreux, habile dessinateur lui-même, devint l'heureux possesseur et dont Ghiberti eut ensuite le bonheur de repaître ses yeux, quand, un demi-siècle plus tard, la statue elle-même eut disparu sans retour (2).

La science que Ghiberti admirait dans Ambrogio n'était pas seulement celle qui se rapportait directement à son art. Pour en éclairer et en fortifier en lui la pratique, on le vit, depuis sa première jeunesse jusqu'à ses vieux jours, nourrir son esprit par l'étude des lettres et par la fréquentation habituelle de ceux qui les cultivaient avec gloire. Aussi vécut-il, au rapport même de Vasari, moins en artiste qu'en gentilhomme

(1) *Ambruogio Lorenzetti fu perfettissimo maestro, uomo di grande ingegno. Fu nobilissimo disegnatore; fu molto perito nella teorica di detta arte. . . . ed altrimenti dotto che nessuno degli altri.* Voir le second commentaire de Ghiberti, dans la nouvelle édition de Vasari, vol. I, pag. XXIV-XXV.

(2) Ghiberti, nouv. édit. de Vasari, vol. I, p. XIII.

et en philosophe, inaccessible aux sentiments et aux goûts vulgaires, ainsi qu'aux atteintes de la bonne ou de la mauvaise fortune.

Tous les grands ouvrages qu'Ambrogio exécuta pour les couvents et les églises ont été victimes du procédé barbare par lequel les amis de la *lumière* et du progrès ont substitué la blancheur éclatante de la chaux à ces fresques surannées qui assombrissaient trop, à leur gré, les murs et les voûtes. Il avait peint, à Sienne, la salle capitulaire du couvent des augustiniens et tout un côté du cloître de celui des franciscains. Dans l'église de Sainte-Marguerite de Cortone, il avait couvert toutes les surfaces et rempli, pour ainsi dire, tous les interstices, en y traçant les divers épisodes de la vie de saint François d'Assise. A Massa, on voyait de lui une grande peinture à fresque qui prouvait, dit Vasari, à quelle hauteur il s'était élevé dans la pratique de son art. A Florence, où il fut appelé souvent, et trop souvent peut-être, outre la légende de saint Nicolas qu'il peignit sur les murs d'une chapelle de Saint-Proculus, il décora la salle capitulaire d'un autre couvent d'augustiniens des produits de son infatigable pinceau.

Eh bien, toutes ces compositions, historiques, mystiques et légendaires, ont disparu du domaine de la religion et de l'art, sans laisser aucun vestige. Je me trompe, il y en a une qui nous a été conservée, non pas sur le mur où elle était tracée, mais dans la description animée que nous en a laissée Ghiberti, qui la vit dans toute sa fraîcheur. C'était celle du cloître des franciscains, à Sienne, dans laquelle l'artiste avait représenté la vie du missionnaire chrétien dans toutes ses phases et dans toutes ses épreuves. On y voyait un jeune homme qui prenait l'habit religieux ; plus loin,

il joignait ses supplications à celles de plusieurs de ses frères, afin d'obtenir d'être envoyé en Asie pour convertir les Sarrasins ; on voyait ensuite leur départ, leur arrivée près du sultan, qui les faisait attacher à un poteau et battre de verges, les bourreaux fatigués et en sueur, le peuple qui écoutait la parole de ces apôtres, même après que l'ordre de les suspendre à un arbre avait été exécuté ; plus loin, le sultan leur faisait trancher la tête ; puis, après leur décapitation, il s'élevait une tempête accompagnée d'éclairs, de tonnerre, de grêle et de tremblement de terre ; il y avait des arbres qui pliaient, d'autres qui étaient brisés, et les assistants effrayés cherchaient à se couvrir, les uns de leurs vêtements, les autres de leurs boucliers (1).

Cette peinture avait l'avantage de caractériser à la fois et le génie du peintre, et l'esprit du temps, et les dispositions de ce peuple à la fois si ardent et si mobile dans ses impressions. Évidemment Ghiberti en fut plus frappé qu'il ne le fut de la grande composition allégorique de la salle dite *de la Paix*. dont il ne fait qu'une mention très-légère, et dont le sens n'était peut-être pas parfaitement clair à ses yeux.

C'était dans le palais public de Sienne qu'Ambrogio Lorenzetti avait déployé toutes les richesses de son imagination et de son pinceau. Dès l'année 1330, on l'avait chargé de peindre sur la façade plusieurs traits

(1) *Ibid.*, pag XXIV. Deux de ces compositions, qu'on croyait à jamais perdues, ont été récemment exhumées et transportées, au moyen d'une opération très-habilement conduite, dans une des chapelles de l'église des franciscains. Ces deux morceaux, protégés plutôt qu'endommagés par la chaux qui les couvrait, suffisent pour justifier l'enthousiasme de Ghiberti, et redoublent nos regrets pour la destruction de tant d'autres fresques non moins admirables que celle qui a été décrite par Ghiberti.

de l'histoire de Rome, non point par étalage d'érudition classique, comme au XVIe siècle, mais parce que les Siennois tenaient à constater leur descendance du peuple romain. Or, nul artiste ne remplissait à un plus haut degré les conditions de talent, de caractère et de science historique, requises pour une pareille tâche.

Dans les années qui suivirent et qui furent en grande partie consacrées à l'exécution des œuvres de grandes dimensions dont nous avons déploré la ruine, Ambrogio put développer encore davantage son aptitude naturelle à traiter les sujets d'une certaine portée et d'une certaine étendue ; et quand il fut question, en 1337, de peindre la salle où les magistrats tenaient leurs séances, ce fut sur lui que tomba leur choix, bien que Simone di Martino fût alors à l'apogée de sa gloire. Ambrogio avait vu à Florence, dans la grande salle du podestat, une fresque où Giotto, son modèle de prédilection, avait représenté, sous une forme symbolique, la justice qui doit présider aux jugements des hommes, et les quatre vertus cardinales qui lui servent de garantie. C'était comme la première esquisse d'une grande pensée à laquelle l'artiste siennois, pris d'une généreuse émulation, crut pouvoir donner tout le développement dont elle était susceptible.

Les documents contemporains prouvent que cette nouvelle tâche l'occupa pendant trois années consécutives. Il ne reste plus rien des huit compartiments dans lesquels il avait tracé autant d'épisodes de l'histoire nationale ; mais il reste encore deux fresques, à la vérité très-inégales pour le mérite et pour le degré de conservation. Dans celle que son état de délabrement rend presque méconnaissable, l'auteur semble

avoir eu l'intention de présenter le contraste de la ville avec la campagne : d'un côté c'est l'intérieur de Sienne, avec ses édifices très bien caractérisés, ses rues et ses places publiques où la foule se presse, des danses animées, où figurent des jeunes filles dont la tournure est assez gracieuse ; de l'autre côté, en dehors de la porte, on voit des champs bien cultivés, des hommes et des femmes à cheval ; et quoique cette partie du tableau soit un peu vide, on aime à y trouver un des premiers essais qui aient été tentés dans ce genre.

Mais l'intérêt qu'inspire cette peinture des divertissements de la ville et des occupations des champs est nécessairement effacé par l'impression bien autrement sérieuse que produit sur l'esprit du spectateur la grande composition patriotique et symbolique où l'artiste semble s'efforcer de justifier la préférence qui lui avait été donnée sur son rival Simone. Grandeur de style, délicatesse de contours, finesse d'exécution dans les détails, variété dans les caractères, délicatesse et intensité d'expression, perfection de coloris, en un mot, toutes les qualités dont l'ensemble produit ce qu'on appelle un ouvrage du premier ordre, se trouvent réunies dans celui-là. Jamais on ne vit des figures plus monumentales ni mieux appropriées au sens allégorique qu'elles doivent exprimer. Il y a certains visages pâles, merveilleusement encadrés dans des casques de fer, des guerriers à cheval et à pied, qui sont d'une beauté incomparable, et, dans la partie inférieure, une procession de citoyens, à la manière des bas-reliefs antiques, avec des costumes très-pittoresques, et des types qui donnent une haute idée de la race à laquelle ils ont été empruntés.

Telle est l'impression générale que produit cette composition vraiment grandiose ; et quand on l'étudie

dans ses détails, on ne sait ce qu'il faut le plus admirer, ou la fécondité d'invention dont l'artiste a fait preuve, ou le sens profond qu'il a su donner à chacune des parties de ce grand tout.

Nous avons vu et nous verrons encore que les peintres siennois, quand ils étaient chargés d'un ouvrage qui avait une destination solennelle, y joignaient ordinairement, tantôt un souvenir personnel ou national, tantôt une prière, tantôt un enseignement moral ou politique. Simone, dans la grande salle du palais public, s'était presque érigé en prédicateur, et avait appuyé sa prédication sur de nombreux textes tirés de l'Écriture sainte. Pour se distinguer de ses devanciers, il ne restait plus au savant Ambrogio Lorenzetti qu'à s'ériger en philosophe, et à condenser sa science philosophique de la même manière qu'ils avaient condensé leur science théologique ; c'est ce qu'il fit avec une précision admirable, et dont on lui saurait plus de gré, si les courtes sentences dans lesquelles il a formulé ses leçons n'étaient pas si difficiles à déchiffrer.

Il était naturel que celui qui avait appris à ses concitoyens à admirer le génie de Lysippe, leur apprît aussi à admirer le génie d'Aristote, dont l'autorité, en matière de gouvernement et de morale sociale, n'était pas moins respectée que celle de saint Thomas, en fait de science scolastique. Ambrogio traça donc, sur un des murs de la salle où les magistrats tenaient leurs séances, une espèce de traité politique à leur usage, composé de figures allégoriques et d'inscriptions explicatives, combinées les unes avec les autres de la manière la plus ingénieuse. Aux préceptes aristotéliques se trouvent mêlés parfois, mais très-rarement, des passages des livres saints ; mais dans les peintures mêmes, c'est le génie chrétien qui domine partout.

Au-dessus de la figure majestueuse de la Justice, plane la Sagesse divine qui l'inspire, et dont le regard calme et pur, tourné vers le ciel, indique assez clairement d'où lui viennent ses inspirations. Au-dessous de ces deux figures, et sur la même ligne, est assise la Concorde, qui a pour emblème un instrument de musique dont elle joue de la main droite, tandis que, de la main gauche, elle tient une corde qui communique, d'une part, avec les balances de la Justice, et de l'autre avec un vieillard couronné, dans lequel est personnifié le Gouvernement de la cité, et auquel ses traits, son expression, sa pose et son costume donnent une majesté vraiment imposante.

De même qu'à l'autre extrémité du tableau, la Sagesse divine est placée comme inspiratrice de la Justice, de même ici les trois vertus théologales, planant au-dessus de la tête du vieillard, sont placées comme inspiratrices du bon Gouvernement (*il buon Governo*), tandis que les vertus purement humaines, rangées symétriquement de chaque côté de son trône, ne sont là que comme simples conseillères. Chacune d'elles est admirablement caractérisée, et il y en a une, la Magnanimité, qui semble modelée sur une statue antique. Une seule de ces figures, celle de la Paix, laisse quelque chose à désirer (*Sala della Pace*). Ce n'est pas qu'elle soit moins bien dessinée que les autres ; mais son attitude nonchalante fait un contraste presque choquant, non-seulement avec la tenue des autres personnages, mais aussi avec le ton général de cette composition, non moins sévère que magnifique (1).

Ambrogio Lorenzetti la terminait en 1340, et il est

(1) L'artiste a voulu aussi mettre son vers latin : *Salvet Virgo Senam veterem quam signat amenam* C'était la manie des peintres siennois, et toujours malgré Minerve.

à remarquer que tous les tableaux qui restent de lui sont postérieurs à cette époque. Ils devraient donc se ressentir de l'impulsion qu'avait dû donner à son génie l'accomplissement d'une si belle tâche; car, comme peintre symbolique, il venait de s'élever à une hauteur que nul artiste florentin n'avait encore su atteindre.

Mais ce genre de supériorité, qui suppose des facultés de premier ordre, ne garantit pas le même succès dans les ouvrages qui n'ont pour but que de satisfaire ou d'exciter la piété des fidèles, comme on peut le voir dans son tableau de l'Académie des beaux-arts de Florence, peint par lui, en 1342, pour la chapelle d'un hôpital de Sienne. Bien que ce ne soit pas, à proprement parler, une image de dévotion, mais un épisode de la vie de Notre-Seigneur (la Présentation au temple), on peut reprocher à l'artiste d'avoir un peu trop perdu de vue les inspirations habituelles de l'école Siennoise, et de s'être préoccupé surtout de la perfection technique de son œuvre, laquelle ne laisse en effet rien à désirer sous ce rapport; mais la science du dessin et la vigueur du coloris rachètent bien imparfaitement ce qu'il y a de lourd et de prosaïque dans les personnages, et l'on ne peut s'empêcher de regretter la suavité de Duccio et de Simone, et les proportions sveltes qu'ils donnaient à leurs figures. Évidemment Ambrogio, si pur dans sa première manière, s'était laissé trop envahir par les tendances naturalistes de l'école Florentine, et il avait fini par sacrifier un peu trop la grâce à la force, comme s'il eût oublié le parfait équilibre qu'il avait maintenu entre l'une et l'autre dans ses fresques du cloître des franciscains, et dans celles de la salle dite *della Pace*.

On peut faire à peu près les mêmes remarques sur

le tableau de l'Annonciation qui est à l'Académie des beaux-arts de Sienne, et qu'il peignit, en 1344, pour le palais public. La destination et la date rendent cette production doublement intéressante. Il était naturel que l'artiste voulût lui donner toute la perfection possible, de peur que ses envieux ne cherchassent à y voir un symptôme de décadence. Aussi tous les genres de mérite que nous avons signalés dans le tableau de la Présentation se trouvent-ils, à un degré très-éminent, dans cette composition, qui est le dernier produit authentique de ce pinceau si fécond; mais on y remarque aussi les mêmes défauts, savoir, le manque de grâce et la lourdeur des proportions. Ici l'on ne découvre plus le moindre vestige du type traditionnel. Au lieu de l'humble vierge de Nazareth, on a devant les yeux une matrone romaine, ou, si l'on veut, une vestale, mais une vestale qui n'a pas renoncé à sa parure patricienne, car l'or brille sur ses vêtements et jusque dans sa chevelure ; de plus, un certain pli de la lèvre supérieure semble indiquer un sentiment bien opposé à celui que la salutation angélique fit éprouver à la Mère de Dieu. Cette expression de fierté matronale ou aristocratique est encore plus prononcée dans un autre tableau de l'Académie des beaux-arts, où la Vierge, type grandiose et fort, presse son enfant contre son sein, sans que ce mouvement donne la moindre suavité à sa physionomie. Les deux saintes, qui sont à sa droite et à sa gauche, offrent la même vigueur masculine dans les membres, la même sévérité de lignes dans les traits, et cette même découpure de lèvres qui pourrait, au besoin, exprimer quelque chose comme le dédain. Tout cela tenait si bien à la nature de l'artiste et aux qualités propres de son imagination, qu'il ne pouvait pas être suave et gra-

cieux, même dans les œuvres de très-petites dimensions, comme le prouve un autre tableau de la même galerie, admirable dans son genre, surtout pour la touche vigoureuse des quatre évêques agenouillés, mais dans lequel les anges, et surtout les saintes qui entourent le trône de la Vierge, paraissent doués d'une énergie musculaire qui n'est pas en rapport avec leurs fonctions; mais, malgré certaines imperfections relatives que nous avons dû signaler dans Ambrogio Lorenzetti, il est impossible de se défendre d'un certain sentiment de tristesse, en disant adieu à ce dernier représentant de la grande école Siennoise (1), au moment où la peste de 1348 va passer sur Sienne, comme un ange exterminateur, et désorganiser, pour longtemps, toutes les institutions, excepté celles qui avaient la charité pour objet.

Cette cause ne fut pas la seule qui amena, pour la peinture, une période de décadence. Ni Simone, ni les frères Lorenzetti n'avaient laissé d'élève digne de leur succéder; on eût dit que la veine exploitée par eux et par leurs devanciers avait été épuisée. Alors se fit sentir, pour toutes les branches de l'art, un besoin nouveau, celui de suppléer, par l'association, à l'impuissance croissante des traditions, et l'année 1355 vit donner une organisation définitive à la corporation des peintres, dont le nombre s'élevait encore à plus de soixante, malgré le malheur des temps. Leur exemple ne tarda pas à être imité par les sculpteurs et par les orfèvres, et il y eut sans doute plus d'un patriote qui, en voyant s'organiser cette triple académie, crut la prospérité de l'école nationale assurée pour des siècles.

(1) On ignore l'époque précise de la mort d'Ambrogio Lorenzetti. Peut-être fut-il une des victimes de la peste.

Les statuts de ces diverses corporations forment un document curieux dans l'histoire de l'art. Le vrai but de la peinture religieuse n'a jamais été plus nettement formulé qu'il ne l'est par la corporation des peintres dans le préambule de leurs statuts. Ils y déclarent que *leur mission, par la grâce de Dieu, est de manifester aux gens ignorants et illettrés les choses merveilleuses opérées par la vertu et dans la vertu de la sainte foi* (1). A cette déclaration purement théorique, ils en ajoutent une autre d'une utilité plus pratique, c'est que *rien ne peut avoir commencement ni fin sans ces trois choses : sans pouvoir, sans savoir, et sans vouloir avec amour.*

Avant que ce nouveau système eût eu le temps de porter ses fruits, les soixante souscripteurs de ces statuts se partagèrent en deux groupes bien inégaux en nombre et en valeur, et comprirent bien diversement le rôle qu'ils avaient à jouer dans les calamités nouvelles qui vinrent s'ajouter à celles dont la ville de Sienne avait déjà été frappée. Des bouleversements politiques, accompagnés d'excès dont le récit fait horreur, armèrent, à plusieurs reprises, la partie infime et grossière de cette population malheureuse, et il en résulta une altération tellement profonde du caractère national, que l'histoire de toute cette période semble être l'histoire d'un autre peuple. Toute l'énergie se consumant en luttes intérieures, les invasions ne se repoussèrent plus par le fer, mais par l'or, et, dans l'espace de peu d'années, la république subit quatre fois la honte de payer une grosse rançon à des soldats étrangers, que cet appât même rendait plus

(1) Ces statuts sont imprimés en tête du recueil de G. Milanesi.

insolents (1). En même temps qu'il y avait avilissement au dehors, il y avait terreur au dedans ; car à la suite de l'expulsion des Neuf en 1368, l'aristocratie avait été proscrite en masse, et le parti démocratique, âpre à tout exploiter et à tout dégrader, s'était organisé en une fédération (*la casata grande del popolo*) dont les membres, liés entre eux par des serments fanatiques, se reconnaissaient au lion blanc qu'ils avaient adopté pour emblème et qui était peint sur la façade de leurs maisons. Du sein de cette première association on en vit bientôt sortir une autre (*la compagnia del Bruco*) composée de républicains plus purs, c'est-à-dire plus affamés de pillage et de meurtre. A leur tête est un certain Domenico, revendeur de vieux habits, personnage ignoble et violent, mais très-populaire parmi les ouvriers de *la Costa ovile* que leur férocité rend capables de tout. Que sera-ce si cette férocité est encore stimulée par la faim ? C'est précisément ce qui arriva dans l'année 1369 ; les maisons où il y avait des provisions de grains furent attaquées avec fureur et emportées d'assaut. En vain le sénateur et le capitaine du peuple, précédés du gonfalon et des trompettes, voulurent-ils réprimer le désordre par le châtiment des trois principaux coupables. Sur le bruit de leur arrestation et du danger qui menaçait leur vie, tous les membres de l'association se levèrent, comme un seul homme, et non contents de s'être fait rendre les trois prisonniers, ils coururent au palais de la seigneurie, hurlant et tuant sur leur passage et décidés à obtenir, de gré ou de force, l'élimination de tous les

(1) En 1363, Sienne paya 12,000 florins à la compagnie allemande, et 27,000 florins à la compagnie anglaise; en 1365, 10,000 florins à la compagnie *della Stella*; en 1368, 8,000 florins à une compagnie renvoyée de Pérouse.

membres qui leur étaient suspects. Les plus énergiques parmi les magistrats, parmi les nobles et parmi les bourgeois amis de l'ordre, préfèrent à une lâche capitulation la chance d'une lutte à main armée. Mais ce fut le bas peuple qui resta vainqueur, et il est superflu d'ajouter qu'il usa terriblement de la victoire. Le capitaine du peuple et le gonfalonier furent naturellement ses premières victimes, et il fallut en immoler beaucoup d'autres, avant que les haines populaires fussent satisfaites; et après que la vengeance se fût assouvie par le sang, la cupidité voulut l'être par les confiscations, par les amendes et par la vente des revenus publics qui furent scandaleusement aliénés jusqu'à trois ans d'avance ; car le pouvoir public resta entre les mains des insurgés qui se donnèrent le titre pompeux de *réformateurs*, et mirent leur inviolabilité sous la sanction des plus fortes pénalités. La moindre égratignure faite à l'un d'eux emportait la peine de mort, et l'application en était faite sans miséricorde, comme on le vit à l'occasion du supplice d'André Salimbeni et de ses dix-huit compagnons, tous intéressants par leur innocence, mais lui surtout à cause du beau nom qu'il portait. Le sénateur ayant eu l'air d'être touché de cette considération, l'alarme se répandit aussitôt parmi les *réformateurs*, qui accoururent en masse pour exiger l'exécution immédiate des dix-neuf victimes, exécution à laquelle présida le peintre Galgano, avec un gaînier et un sellier pour assesseurs.

La réaction qui éclata contre les *réformateurs* en 1384 ne fit qu'aggraver le mal et envenimer les haines. Quatre mille citoyens utiles, la plupart artisans, furent bannis d'un seul coup, et quand on les rappela plus tard, il n'en revint pas quatre cents ; et la république, épuisée de toutes les manières, engagée dans une

guerre ruineuse contre Florence, était réduite à invoquer, non pas l'assistance, mais la domination du duc de Milan (1389), avec lequel fut conclu puis renouvelé (dix ans plus tard) l'un des marchés les plus honteux dont il soit fait mention dans l'histoire des républiques italiennes. La honte et le patriotisme suscitèrent des oppositions généreuses. Mais le peuple, qui voulait despotiquement la servitude, mit à mort vingt des principaux opposants, à la tête desquels figurait le brave Nicolas Malavolti qui avait de glorieux titres à la reconnaissance de ses concitoyens, et quand la terreur eut garanti l'obéissance, on eut enfin la satisfaction de se livrer, pieds et poings liés, à l'un des ennemis les plus dangereux qu'ait eus la liberté italienne au moyen âge (1). On alla jusqu'à engager les générations futures, en décidant que Sienne ferait partie des possessions héréditaires de la famille Visconti, et on célébra cette abdication de la patrie par les plus folles réjouissances. Un complot, tramé par quelques patriotes énergiques, amena une insurrection qui fut étouffée dans le sang, et les vainqueurs, cumulant tous les genres d'impiété, célébrèrent leur victoire par une messe du Saint-Esprit dans le Dôme, et déclarèrent que l'anniversaire de cette grande journée serait pour le peuple une fête non moins solennelle que celle de Pâques. Mais l'odieux de toutes ces résolutions est effacé par le ridicule, quand, peu de temps après, sur la nouvelle de quelques revers

(1) La formule de l'acte semble être empruntée à quelque protocole du Bas-Empire : *Noi domandiamo alla signoria sua che per sua benignità voglia accettare il dominio della città di Siena e di noi suoi divoti figliuoli e servidori e reggerli come parrà all' eccellentia sua convenirci, sicchè possa liberamente disporre tutto come di qualunque citta più suggetta a lui.*

essuyés par le duc de Milan, on voit les Siennois, rompant leur allégeance, faire disparaître son écusson du palais public, et se laisser imposer la paix, à des conditions très dures, par les Florentins, ses ennemis et ceux de la république. Cette paix humiliante fut conclue en 1404, l'année même où naquit saint Bernardin, qui devait travailler avec tant de gloire à la régénération de ses compatriotes.

Une particularité curieuse dans l'histoire de l'école Siennoise, c'est que les artistes qui en sortirent pendant la dernière moitié du XIVe siècle figurèrent, presque tous comme instigateurs ou comme acteurs, dans les révolutions qui ensanglantèrent leur patrie, pendant plus de cinquante ans. Franchissant d'un seul bond les idées intermédiaires, ils se posèrent pour la plupart en vengeurs du peuple et en exterminateurs de quiconque avait usurpé ou usurperait encore ses droits, et comme ni le temps ni l'impunité ne leur manqua, ils firent un usage affreux de l'ascendant qu'on leur laissa prendre sur les masses.

La liste de ces artistes démagogues serait trop longue, s'il fallait les nommer tous ; d'ailleurs, le mérite de leurs productions ayant été en raison inverse de leur notoriété démagogique, ils n'ont droit de figurer dans l'histoire de l'art que pour satisfaire la curiosité qu'inspire au lecteur leur étrange déviation, punie par un si complet avortement ; ce qui ne les empêcha pas d'exécuter une quantité d'ouvrages de circonstance, pour lesquels la préférence leur était toujours accordée sur les peintres qui ne se mêlaient pas comme eux aux discordes civiles. Protégés contre la critique par leur popularité, ils se hâtaient de quitter le pinceau pour reprendre le glaive ou pour remplir les fonctions turbulentes et lucratives de quelque magis-

trature populaire, dans laquelle ils avaient habituellement pour collègues et probablement aussi pour patrons des barbiers, des bouchers, des cordonniers et autres républicains dignes de l'œuvre à laquelle on les faisait concourir. C'était en descendant ainsi jusqu'au niveau des professions les plus infimes, que l'artiste se procurait une courte et funeste vogue qui lui donnait la satisfaction de peindre des gonfalons et des bannières, destinés à figurer dans les fêtes populaires, alors plus fréquentes que jamais.

Ce même Galgano que nous avons vu présider sans remords à l'exécution de dix-neuf victimes innocentes, et qui fut à plusieurs reprises capitaine du peuple et prieur du quartier, semble avoir éclipsé tous les autres peintres, sinon par son talent, du moins par sa popularité qui lui procura pendant douze ans de suite (1372-1384) des travaux appropriés à son goût et aux passions politiques dont il était lui-même plus enivré que personne. Dans la liste de ses nombreux ouvrages, on ne trouve pas un seul tableau religieux ; ce sont toujours des peintures patriotiques faites pour être étalées en public aux yeux du peuple qui n'applaudissait plus qu'à celles-là (1).

Il fallait que la multitude fût devenue très-sensible à ce genre de flatterie ; car Galgano, malgré sa fécondité, fut loin d'y suffire, et nous lui trouvons une multitude de collègues, artistes non moins insignifiants, et républicains non moins farouches, tous occupés de la même tâche et y consacrant le peu de loisir que leur laissait la chose publique. Voilà ce qui rendait intéressants, pour une génération déjà dépravée quant au goût, des artistes comme Paolo di Neri, Cecco di

(1) En 1384, il fut payé pour avoir peint vingt-six pennons.

Manno, Meo di Piero, Cristofano di Cosona, Antonio di Brunaccio (1), Giovanni di Viva, et tant d'autres qui, comme eux, ne mériteraient pas qu'on se souvînt même de leurs noms, si cet entraînement de toute une école et la décadence dont elle fut en même temps frappée, ne formaient un épisode aussi instructif que curieux dans l'histoire de l'art.

Le lecteur devine sans peine ce que devinrent, sous de telles influences et en de pareilles mains, les traditions jusqu'alors si pures de l'école Siennoise. La grâce et la majesté, qui avaient caractérisé ses types, firent place à une vulgarité farouche dont l'empreinte se retrouve dans plusieurs tableaux religieux de cette époque, et particulièrement dans ceux de Luca Tommè et de Biagio di Goro, tous deux fréquemment investis de fonctions publiques, et jouissant comme peintres d'une assez grande vogue, même hors de la patrie. On les trouve en effet chargés d'exécuter des travaux considérables, le premier à San-Quirico, le second à San-Gimignano di Valdelsa, où il se montra si inférieur à Berna et à Giovanni d'Asciano, tous deux compatriotes et contemporains de Biagio, mais purs de toutes les influences qui avaient souillé son imagination et vulgarisé son pinceau (2).

Parmi cette quantité d'artistes républicains qui partagèrent très-inégalement leur enthousiasme et leur vie entre l'art et la liberté, il en est un en faveur duquel on aimerait à faire une exception, à cause de la

(1) Brunaccio était sculpteur. Bien qu'il fût l'un des prieurs dans l'année de terreur 1368, on peut croire qu'il valait mieux que ses collègues, puisque sainte Catherine lui écrivit une lettre qui subsiste encore.

(2) Il y a un tableau de Luca Tommè à Pise, dans la collection de l'Académie des beaux-arts. On dirait un produit de l'école de Giunta Pisano, si le nom de l'artiste n'y était pas.

correspondance qu'il entretint avec sainte Catherine (1), dont le portrait, peint par lui, se voit encore aujourd'hui dans l'église de Saint-Dominique. Je veux parler d'Andrea Vanni, l'un des plus ardents promoteurs de l'expulsion des nobles en 1368, l'artiste qui eut alors la gloire de peindre le gonfalon de la liberté, l'ambassadeur de la république auprès des Florentins et auprès du pape Grégoire XI, duquel on attendait alors la guérison des maux qui travaillaient l'Italie. Il est certain que, par un privilége qu'on ne peut pas attribuer exclusivement à la supériorité de ses œuvres, il est à peu près le seul peintre de cette école démocratique dont sa patrie ait gardé un durable souvenir. Outre le portrait de sainte Catherine qui aurait suffi pour le populariser (2), il exécuta, dans plusieurs églises de Sienne, des tableaux qui, malgré leur incorrection et l'absence presque totale de vigueur et de relief, méritent néanmoins de n'être pas confondus avec les productions vulgaires de cette époque. Si l'exercice et la fermeté manquèrent à son pinceau, du moins il eut le mérite de prendre ses types hors de la sphère des passions démocratiques, et de continuer, autant que les circonstances le permettaient, les traditions de l'ancienne école. Autant qu'on en peut juger par quelques fragments qui se trouvent dans le Musée de Naples (3), et par le tableau très-bien conservé

(1) Ces lettres, dont l'une est un traité admirable sur l'amour désordonné que l'homme a de lui-même, sont conservées dans la bibliothèque publique, où le pape Pie VI les baisa comme de saintes reliques, en 1798.

(2) Il fit le portrait de sainte Catherine deux fois. Celui qu'il peignit dans le Dôme pour la chapelle de Saint-Jacques, à la demande de son compère Cristofano di Gano, pieux disciple de la sainte, a disparu depuis longtemps.

(3) La chapelle qu'il peignit à Naples, en 1373, pour le comte

qu'on voit sur l'autel de la sacristie de Saint-Étienne, il marcha de loin sur les traces de Simone di Martino en s'appropriant tant bien que mal ses types gracieux, surtout dans les figures acccessoires de saintes, qui, chez Andrea Vanni, sont toujours supérieures à la figure principale. Dans la représentation des saints, il n'a échappé qu'au reproche de vulgarité ; on y trouve la mollesse et l'indécision de son caractère, et on reconnaît l'artiste qui avait dans son cœur des hommages simultanés pour une république sauvage et pour une pauvre fille comme sainte Catherine de Sienne ; qui se précipitait d'abord sans mesure dans les orgies de la liberté, et qui peignait ensuite sur la façade du palais public les armes du duc de Milan, comme pour sceller le contrat de servitude que le parti républicain venait de passer avec un despote étranger.

Maintenant, si nous suivons dans leur exil volontaire les artistes qui, sacrifiant leur patrie à leur vocation, cherchèrent un refuge dans des lieux où le culte du beau était encore possible, nous les trouverons tellement supérieurs à ceux qui vouèrent leur pinceau aux caprices de la populace et de ses chefs, qu'il ne sera plus permis de douter de la fatale influence exercée par la démagogie sur l'art. Berna, qui mourut à San-Gimignano en 1380, après avoir commencé un ouvrage gigantesque qui fut dignement achevé par son élève Giovanni d'Asciano (1), était un pauvre ré-

del Balzo, a été détruite. En 1376, il fut nommé architecte du Dôme de Sienne, puis capitaine du peuple, en 1379 Son tableau de la sacristie de Saint-Étienne, peint en 1400, fut peut-être son dernier ouvrage.

(1) Ce Giovanni d'Asciano est tout l'opposé de Simone. Son pinceau, plus vigoureux que suave, a tracé avec une énergie remarquable plusieurs traits de l'histoire du Nouveau Testament. Je crois que la physionomie de Judas n'a jamais été mieux rendue.

fugié siennois dont le nom ne figure pas une seule fois dans les fonctions publiques alors si convoitées par les peintres. Aussi, comme ses types sont restés nobles et purs, et comme son exécution laborieuse et ferme se ressent encore des traditions transmises par la génération précédente ! Ses innombrables peintures, disséminées dans les églises et les couvents de la Toscane, ont presque toutes disparu, et ses grandes fresques de San-Gimignano n'ont pas échappé au vandalisme des restaurations modernes. C'est dans l'église collégiale d'Asciano, patrie de son élève chéri, que se trouvent ses œuvres les plus précieuses et les mieux conservées. Il y en a une surtout, représentant la naissance de la Vierge, qui accuse des inspirations complétement étrangères aux écoles Siennoise et Florentine. La beauté des types, l'élégance et la dignité des poses, la richesse des costumes, le charme répandu sur toute la composition, font penser aux belles productions qui devaient sortir plus tard de l'école Ombrienne. Ce sont surtout les groupes d'anges et les deux miniatures représentant la mort et les funérailles de la Vierge, qui impriment à l'imagination du spectateur ce mouvement d'anticipation ; car, évidemment, l'artiste y a devancé de beaucoup, sous le rapport du sentiment et de la grâce, son siècle et son école. On serait presque tenté de signaler en lui le précurseur de Gentile da Fabriano.

Le contraste entre les artistes mêlés aux tumultes populaires et ceux qui surent s'en tenir éloignés ressort, d'une manière plus particulièrement frappante, de l'histoire d'un groupe de peintres, d'orfèvres et de sculpteurs portant le nom de Bartolo, mais sans avoir tous appartenu à la même famille ni à la même école. Bartolo di Fredi, qui ne fut pas, quoi qu'en dise Va-

sari, le père de Taddeo, fut honoré de toutes les fonctions par lesquelles la faction dominante récompensait et stimulait le zèle de ses favoris. Il peignit aussi, lui, des bannières, et fut plus d'une fois capitaine du peuple et prieur de quartier, avec un tanneur et un charcutier pour collègues. Ses fresques, dans l'église de San-Gimignano, ne sont assurément pas faites pour donner une haute idée de son talent ; mais on serait obligé de lui assigner une toute autre place, s'il était prouvé que le grand tableau de l'Académie des beaux-arts est vraiment un ouvrage de sa main.

Andrea di Bartolo, peintre et orfèvre, fut, pour ainsi dire, en permanence dans les emplois publics depuis 1400 jusqu'à 1431, année de sa mort. Aussi, à l'exception de l'ouvrage qu'il exécuta pour la fameuse sacristie de Pistoïa, et du tableau très-médiocre qu'on voit dans l'église de Buonconvento, il n'est resté de lui aucune œuvre d'orfèvrerie ou de peinture, soit dans sa patrie, soit dans le reste de la Toscane.

L'artiste qui honora vraiment le nom de Bartolo, dans cette période si féconde en avortements, fut Taddeo, qui porta dans la pratique de son art non-seulement l'indépendance d'un noble caractère, mais des respirations puisées aux sources les plus pures et les plus élevées. Il fut de ceux que leur antipathie pour les excès démagogiques força de chercher, loin de leur patrie, un emploi plus sûr et plus honorable à leurs pinceaux. C'était dans les dernières années du XIVe siècle, quand il était dans toute la force de l'âge et du talent. On le vit alors parcourir successivement presque toutes les villes de la Toscane, Pise, Arezzo, Volterra, Asciano, San-Miniato, San-Gimignano, Montepulciano, laissant dans chacune d'elles des tableaux ou des fresques, dont un bon nombre a été conservé jusqu'à nos

jours ; puis, étendant son influence jusque sur le territoire sacré de l'Ombrie, et déposant à Gubbio et à Pérouse des germes qui ne devaient pas être perdus pour la génération suivante (1).

Il était difficile qu'à travers toutes ces pérégrinations, il restât aussi fidèle que ses prédécesseurs aux traditions pures de l'école Siennoise. Ses fréquents séjours à Pise ne pouvaient manquer de lui faire subir plus ou moins l'influence de l'école Florentine, surtout celle d'André Orcagna, dont le génie offrait une certaine analogie avec le sien, et ce fut sans doute par suite de cette influence que Taddeo di Bartolo, non content d'avoir représenté l'Enfer de Dante dans une fresque du couvent de Monte Oliveto, voulut reproduire le même sujet, en y joignant la représentation du Paradis, dans l'église principale de San-Gimignano. Nous savons en effet que cette dernière fresque, ainsi que les belles figures d'apôtres et de prophètes qui l'accompagnaient, furent exécutées en 1393, c'est-à-dire immédiatement après le premier séjour de l'artiste à Pise ; et ce fut probablement vers la même époque qu'il peignit la belle Madone qui se trouve maintenant dans la chapelle du baptistère de San-Gimignano (2).

(1) Le tableau qu'il peignit pour l'église de Saint-Paul, à Pise, est aujourd'hui au musée du Louvre. Ceux d'Arezzo, de Volterra, de San-Miniato, de Gubbio, n'existent plus ; mais la Vierge au chardonneret, avec huit grandes figures de saints, qu'il peignit pour les franciscains de Pérouse, se trouve encore au musée de cette ville. Son Annonciation, à l'Académie des beaux-arts de Sienne, est un de ses meilleurs ouvrages ; un triptyque, représentant la Madone entre deux saints, m'a paru encore plus charmant comme miniature. Il y a en outre l'Adoration des bergers et la Mort de la Vierge, traitée avec cette profondeur de sentiment qui caractérise Taddeo di Bartolo.

(2) Il faut que son tableau d'Asciano soit antérieur à celui-ci,

Quand les troubles qui n'avaient cessé d'agiter cette pauvre république de Sienne, depuis la peste de 1348, parurent enfin se calmer à la paix de 1404, Taddeo di Bartolo quitta Pérouse pour retourner dans sa patrie, où il trouva d'abord les esprits exclusivement occupés de la réparation des maux qu'on avait soufferts. Il fallait que la détresse fût grande, puisqu'un des remèdes qu'on imagina fut d'employer à la reconstruction des ponts et des chaussées l'argent destiné à l'achèvement du Dôme.

Enfin en 1406, quand les dépenses d'urgente nécessité commencèrent à ne plus absorber les revenus bien appauvris de l'État, les magistrats chargés de les administrer confièrent à Taddeo di Bartolo la tâche la mieux appropriée à son âme, à la fois pieuse et patriotique, celle de tracer sur les murs de la chapelle du palais public, d'abord l'histoire de la Vierge, la protectrice de Sienne et sa patronne par excellence, ensuite des peintures historiques et allégoriques qui, sous le pinceau du peintre philosophe, devinrent une sorte d'enseignement politique permanent, placé sous les yeux de ceux qui avaient entre les mains les destinées de cette malheureuse république.

Les fresques, représentant l'histoire de la Vierge, ont été tellement mutilées et tellement défigurées par tous les genres de vandalisme, qu'il serait difficile de juger, d'après ce qui en reste, du degré d'aptitude et d'inspiration que Taddeo di Bartolo porta dans l'accomplissement de cette tâche. La finesse qu'il savait donner à ses physionomies, la délicatesse de ses contours, l'har-

L'influence de Duccio y est encore visible. Il y a une sainte Agathe qui est évidemment empruntée au fameux tableau du Dôme de Sienne.

monie de son coloris (1), rien de tout cela ne se retrouve dans cette belle composition de la mort de la Vierge, dont on est réduit à n'admirer que l'ordonnance et quelques détails pathétiques. Les portraits des grands hommes de la république Romaine, mère putative de la république Siennoise, étaient tracés sur des données trop vagues pour être caractérisés comme ils auraient pu l'être un demi-siècle plus tard. Mais, outre ces figures soi-disant historiques, il y en a une qui a heureusement échappé aux injures du temps et des hommes, et qui suffirait à elle seule pour donner une idée de la puissance d'imagination de l'artiste ; c'est la figure de saint Christophe portant l'Enfant-Jésus sur ses épaules. On sait toute la popularité de cette légende symbolique au moyen âge, et les fréquentes représentations qui en furent faites au dedans et au dehors des églises ; eh bien, je ne crois pas que la tête du saint ait jamais été aussi bien rendue. La force et la noblesse y sont on ne peut plus heureusement combinées, et il y a dans le regard, à la fois respectueux et scrutateur, une expression à laquelle le langage descriptif ne saurait atteindre. Ce saint Christophe est, sans contredit, l'œuvre capitale de Taddeo di Bartolo, et je n'hésite pas à la placer même au-dessus de son grand tableau de l'Assomption, dans l'église de Montepulciano, bien que cette dernière composition, dans laquelle on compte jusqu'à deux cents têtes, puisse être, à juste titre, regardée comme son chef-d'œuvre, tant sous le rapport de la richesse et de la variété, que sous celui de l'exécution technique.

Pendant que Taddeo di Bartolo travaillait à décorer

(1) Pour juger de la beauté de son coloris, il suffit de voir son tableau de l'Annonciation, dans la galerie de Sienne.

la chapelle du palais public, de rudes tribulations lui étaient suscitées par un rival envieux et brutal qui avait barbouillé sur les murs de la salle voisine (*sala della balia*), l'histoire du pape Alexandre III, que sa passion pour les menées démagogiques ne lui permit pas d'achever. Les choses en vinrent à tel point que les gonfaloniers et les conseillers de la république durent intervenir juridiquement pour protéger l'artiste persécuté contre les outrages de son persécuteur, qui fut condamné par eux à lui payer dix florins d'amende. Il s'appelait Martino Bulgarini, et se croyait propre à toutes les tâches et à tous les emplois. Son nom figure presque constamment parmi ceux des fonctionnaires publics, ce qui ne l'empêchait pas de se faire adjuger par ses patrons des travaux de peinture qu'il ne finissait presque jamais. Ses seuls élèves furent ses deux fils, qui marchèrent si bien sur ses traces, qu'ils parvinrent à peindre encore plus mal que leur père.

C'était déjà bien avant dans le xve siècle, puisque les documents contemporains font mention de Bulgarini jusqu'en 1435. Dix ou douze ans auparavant, Taddeo di Bartolo avait terminé sa carrière, et il avait pu espérer, en mourant, que de meilleurs jours allaient luire pour la république, puisqu'il avait vu commencer l'apostolat religieux et patriotique de saint Bernardin qui, à force de prédications et de prières, obtint qu'on modifiât les statuts les plus oppressifs pour le parti vaincu, et qu'aux armes du duc de Milan, qui souillaient la façade du palais public, on substituât, en guise d'écusson national, une plaque de cuivre doré, avec les initiales du nom de Jésus (1424); mais il avait affaire à des factions trop ulcérées et trop ombrageuses pour qu'il pût obtenir d'elles autre chose que des trêves, et les haines, comprimées pour un

temps par son zèle, éclatèrent bientôt avec une nouvelle violence.

Entre toutes les mesures auxquelles eut recours la fraction dominante de la bourgeoisie pour assurer son triomphe, celle qui exerça la plus fatale influence sur les destinées de l'art et sur le caractère national, fut la proscription de l'aristocratie militaire et l'exil immédiat de tous les gentilshommes en état de porter les armes. On comprend à quelle sorte de patronage cette élimination allait réduire toutes les branches de l'art, et combien leur affinité naturelle avec l'héroïsme, sous toutes ses formes, allait en être compromise. On vit l'orgueil mercantile, heureux de se satisfaire aux dépens de l'orgueil féodal, imposer à tous les citoyens âgés de moins de quarante-cinq ans l'obligation d'avoir, sous leur nom, un négoce ou un trafic quelconque, afin de ne pas blesser l'égalité républicaine; et, pour empêcher les rivalités de luxe entre les femmes, on fit des lois somptuaires qui leur interdisaient les étoffes précieuses et les bijoux (1). C'était la pire espèce de puritanisme, celle qui substitue la satisfaction d'une passion ignoble au but ascétique ou patriotique qu'on a coutume de se proposer dans ces sortes de sacrifices.

Ce n'était pas dans une pareille atmosphère que les artistes, qui sentaient la dignité de leur vocation, pouvaient respirer librement. Aussi l'école Siennoise, si riche au XIVe siècle, s'appauvrit-elle de plus en plus dans la première moitié du XVe, quoiqu'elle possédât,

(1) La femme d'Achille Petrucci ayant fait un beau discours latin à l'impératrice Constance, qui lui laissa le choix d'une faveur, elle demanda qu'en dépit des statuts, il lui fût permis de porter ses belles robes et ses bijoux, ce qui fut accordé par décret du *concistoro*. Malavolti, IIIe part., lib. 2.

à cette époque, des peintres et des sculpteurs dignes de son ancien renom ; mais les émigrations temporaires les tenaient trop souvent éloignés de leur patrie, pour qu'ils eussent le temps de renouer la chaîne des anciennes traditions ou d'en implanter de nouvelles.

Ainsi Domenico di Bartolo, qui fut sans contredit le premier peintre siennois de son temps, et qui ne paraît pas avoir été investi une seule fois de fonctions publiques, alla, comme tant d'autres, chercher dans les montagnes de l'Ombrie un refuge contre les impressions pénibles qui troublaient ailleurs la pureté naturelle de son imagination. C'était en 1438, au moment même où éclatait cette recrudescence de haines civiles dont nous avons parlé plus haut. Plus de trente ans auparavant, Taddeo di Bartolo avait paru dans les mêmes lieux, et nous avons dit quelles traces il y avait laissées de son passage ; mais ce ne fut pas à celles-là que Domenico di Bartolo s'arrêta. Les peintures que fra Angelico avait exécutées à Cortone et à Pérouse, étaient alors dans toute leur fraîcheur, et quand Domenico arriva dans cette dernière ville, la vue du chef-d'œuvre qui décorait l'église de Saint-Dominique fut pour lui une sorte de révélation qui imprima un nouveau caractère aux produits de son pinceau, comme on peut s'en assurer par son ravissant tableau conservé encore aujourd'hui dans l'intérieur du couvent de Sainte-Julienne à Pérouse, et dont je n'ai pu examiner qu'imparfaitement les détails à travers la grille d'un parloir ; mais je puis promettre à ceux qui auront le bonheur de le regarder de plus près, des jouissances non moins vives que celles qu'on éprouve en présence des plus purs chefs-d'œuvre de l'école mystique. Pour se faire une idée approximative

du style de celui-ci, on peut voir le précieux petit tableau, conservé dans l'Académie des beaux-arts, et qui ne ressemble à aucun de ceux qui l'entourent, ni pour la manière, ni pour le coloris, ni surtout pour le type de Vierge, qui semble emprunté à Allegretto Nucci ou à quelque autre artiste ombrien de la même époque. Cette empreinte étrangère semble être restée à Domenico tant qu'il vécut; on la reconnaît encore dans la fresque qu'il peignit, en 1444, pour la chapelle de l'hospice della Scala, et qui est connue sous le nom de *Madonna del Manto*, parce qu'on y voit la Vierge étendant son manteau, pour prendre le peuple siennois sous sa protection. Bien qu'on n'y retrouvât pas le type favori de l'école nationale, il était impossible de ne pas s'agenouiller avec un certain élan de piété devant cette image qui, même dans l'état de ruine où elle est aujourd'hui, nous apparaît encore si suave et si grandiose, et suffirait à elle seule pour assigner à son auteur une des premières places parmi les artistes siennois du xve siècle.

C'est le seul tableau de dévotion qui reste de Domenico à Sienne. Pour en trouver un autre, il faut aller à Asciano, dans l'église de Saint-Augustin, où l'on peut voir, au maître-autel, une charmante petite Madone, détachée d'un grand tableau qui se trouve sur un autel latéral. Il avait aussi travaillé pour les églises de Florence, et Vasari nomme celles des Carmes et de la Trinité comme ayant été décorées de ses œuvres, dont il ne reste plus, ni dans l'une ni dans l'autre, aucun vestige.

Le plus considérable de ses ouvrages, sous le rapport de l'étendue, se trouve dans le grand hôpital de Sienne, en face de la cathédrale. Ce sont cinq grandes peintures à fresque, représentant les divers actes de

charité chrétienne qui se pratiquaient dans cette magnifique institution, avec d'autres sujets qui se rapportaient à sa fondation, sous le pape Célestin III. Domenico di Bartolo consacra cinq années consécutives à l'accomplissement de cette tâche, qui n'était pas moins en harmonie avec les dispositions de son âme qu'avec les tendances de son génie. Il la commençait en 1440, après avoir peint, dans la sacristie du Dôme, la légende de saint Victor et celle de saint Savino. Ses fresques de l'hôpital, aujourd'hui défigurées par une retouche barbare, lui valurent d'autres travaux, dont le nombre s'accrut tellement, qu'il ne put plus y suffire. Pour le forcer à peindre le couronnement de la Vierge, qu'il avait promis immédiatement après avoir terminé la Madonna del Manto, on refusa de lui payer l'arriéré de son salaire ; mais il ne paraît pas qu'il s'en soit ému. Aucun des ouvrages qu'il exécuta dans les quatre ou cinq années suivantes, les dernières de sa vie, n'est parvenu jusqu'à nous. Il avait dessiné, dès l'année 1434, pour le pavé du Dôme, cette belle figure de l'empereur Sigismond, tracée d'après un portrait que lui-même avait apporté de ses voyages, et qui lui fut acheté par la fabrique (1). Comme Taddeo di Bartolo, il ne se laissa pas distraire par aucune des tentations qui faisaient avorter tant de talents contemporains, et, pendant tout le temps qui s'écoula entre son retour et sa mort, qui dut avoir lieu vers 1449, son nom ne parut pas une seule fois parmi ceux des serviteurs plus ou moins intéressés de la république.

Domenico di Bartolo ne fut, quoi qu'en dise Vasari, ni le neveu ni l'élève de Taddeo di Bartolo. Il dut faire

(1) *Documenti dell' arte Sanese*, vol. II, p. 161, 173.

son premier apprentissage dans sa ville natale d'Asciano, en étudiant de préférence les peintures de son compatriote Berna, dont le style a beaucoup de ressemblance avec le sien. Taddeo di Bartolo a consigné lui-même dans son testament le nom du peintre qui fut à la fois son héritier et son disciple, et qui, s'il faut en juger par le seul ouvrage qui reste de lui, n'était pas indigne d'un pareil maître. Ce peintre s'appelait Gregorio di Cecco, et cet ouvrage unique, sans lequel on ignorerait jusqu'à son nom, est la Vierge au chardonneret, qui se trouve dans la sacristie du Dôme de Sienne. Bien qu'on y puisse également admirer la grâce et la finesse des contours, ainsi que l'exquise pureté des traits, ce n'est point en cela que consiste son principal mérite, mais plutôt dans une conciliation singulièrement heureuse de l'inspiration individuelle, avec le respect pour le type traditionnel de l'école. Les yeux de la mère, fixés sur son divin Enfant, sont empreints à la fois de tristesse et de tendresse, et la pensée dominante de l'artiste semble avoir été exprimée par ces paroles inscrites dans l'auréole : *Virgo pulchræ dilectionis* (1).

Quel dommage que ce Gregorio di Cecco n'ait pas laissé dans les églises de Sienne d'autre image de dévotion ! Fut-il méconnu par ses concitoyens, ou fut-il la victime de ces déviations fatales qui avaient produit tant d'avortements dans l'école Siennoise, ou bien alla-t-il chercher ailleurs les encouragements qui lui manquaient dans sa patrie ? Cette dernière supposition

(1) La date de ce tableau, 1423, coïncide à peu près exactement avec celle de la mort de Taddeo di Bartolo, son maître. — En 1420, le maître et l'élève peignirent ensemble un tableau pour l'église de Saint-Augustin. On ne sait pas ce qu'il est devenu. *Documenti*, etc., vol. I, pag. 47.

est la plus vraisemblable de toutes, à cause de la fréquence de ces émigrations volontaires, et par l'impossibilité où se trouvaient les artistes, aussi bien que les autres citoyens, de rester neutres entre les partis acharnés qui déchiraient la république.

Il arrivait quelquefois que ceux qui auraient pu rester neutres pour leur propre compte, étaient enveloppés, par reconnaissance ou par point d'honneur, dans les digrâces de leurs amis ou de leurs patrons, et ce fut ainsi qu'un des plus grands sculpteurs, je ne dirai pas de Sienne, mais de l'Italie tout entière, un digne rival de Ghiberti et de Donatello, Jacopo della Quercia, se vit obligé de quitter sa patrie, par suite, de l'expulsion de son protecteur, Orlando Malavolti, qui avait combattu les serviles résolutions prises par ses concitoyens en faveur du duc de Milan, et dont le palais avait été rasé par décret public, en punition de cette généreuse résistance.

La renommée de ce Jacopo della Quercia s'étendit beaucoup plus loin que celle des peintres qui émigrèrent pour les mêmes causes que lui. Les villes de Florence, de Lucques, de Ferrare (1), de Bologne se décorèrent successivement de ses œuvres, et quand il osa concourir avec Ghiberti, Donatello et Brunelleschi, pour les portes du baptistère, on ne lui trouva d'autre tort que celui d'avoir voulu maintenir la sculpture dans ses limites naturelles. Il avait, lui, aussi débuté par des travaux d'orfèvrerie, qui lui avaient fourni l'occasion de montrer et de cultiver l'élégance naturelle de son goût, et il fallait qu'il jouît à Sienne d'une popularité précoce, puisque, dès l'année 1391, à l'oc-

(1) On voit encore, dans le Dôme de Ferrare, la délicieuse Madone avec l'enfant, qu'il y sculpta en 1408.

casion des funérailles d'Azzo Ubaldini, général de la république, il fut chargé, n'ayant pas encore vingt ans, de lui élever, ou plutôt de lui pétrir une statue équestre, dont le moindre mérite était d'imiter parfaitement le marbre.

Ainsi, quand Jacopo della Quercia s'exila volontairement de sa patrie, ses concitoyens étaient à même d'apprécier la perte qu'ils allaient faire. Quant à lui, il y gagna en expérience et en renommée, et quand il revint à Sienne, au bout de quelques années, et qu'on lui vit exécuter successivement les sculptures de la *Fontegaïa* et celles du baptistère, l'admiration alla toujours en croissant. Ce n'était pourtant pas pour sa ville natale qu'il devait exécuter la plus merveilleuse de ses œuvres ; c'était à Bologne, où il fut appelé, en 1425, par l'archevêque d'Arles, qui la gouvernait comme légat du saint-siége. L'artiste, quoiqu'il eût dépassé les années de l'âge mur, avait conservé toute la vigueur de ses facultés et toute l'activité de la jeunesse, sans quoi il n'aurait pu tenir si longtemps contre les épreuves de tout genre qu'il eut à subir pendant les douze années qui suivirent, et qui furent partagées entre plusieurs tâches, dont la plus importante fut celle dont il est ici question.

Il s'agissait d'achever la façade de l'église semi-gothique de San-Petronio, et l'artiste s'obligeait, par une stipulation formelle, à mettre cette façade en harmonie avec l'ensemble de l'édifice. Pour se procurer les matériaux nécessaires, il lui fallut faire des voyages à Vérone, à Venise et à Carrare ; puis il lui fallut faire des séjours temporaires à Sienne, pour satisfaire les exigences de ses concitoyens, qui insistaient sur l'achèvement des travaux commencés par lui, et qui, après l'avoir contraint à s'exiler dans sa jeunesse, le

persécutaient de leur estime dans ses vieux jours.

Pour l'intelligence et la représentation des sujets bibliques, on pourrait dire que Ghiberti fut comme le précurseur de Raphaël, et Jacopo della Quercia celui de Michel-Ange. Ce rapport entre les deux derniers est encore plus frappant à cause de la ressemblance qui se trouve entre les épreuves auxquelles ils furent mis, l'un pour la façade de San-Petronio, l'autre pour la façade de San-Lorenzo. A quoi il faut ajouter que quand Michel-Ange, à peine âgé de vingt ans, chercha un refuge à Bologne contre la catastrophe dont étaient menacés les Médicis (1494), le séjour assez long qu'il y fit lui permit d'étudier à loisir les sculptures de Jacopo della Quercia, et le fruit de cette étude se retrouva plus tard dans les compositions bibliques de la chapelle Sixtine.

L'artiste siennois avait à décorer la porte du milieu, qui est aussi son ouvrage, de bas-reliefs dont les sujets devaient être empruntés, dans une proportion fort inégale, à l'Ancien et au Nouveau Testament. Jamais aucun sculpteur n'avait encore si bien traduit les premiers chapitres de la Genèse, et l'on comprend que Michel-Ange se soit inspiré de cette traduction. La création d'Adam et Ève, leur chute et leur expulsion du paradis terrestre, pourraient être considérées comme autant de chefs-d'œuvre, si, dans ces divers compartiments, les figures drapées étaient traitées avec autant de goût que les figures nues. Celle d'Ève, si naïve et si gracieuse, au moment où elle naît à la vie, peut être regardée comme une des productions les plus exquises de la sculpture chrétienne au moyen âge, et, si le Père éternel n'était pas surchargé de si lourdes draperies, le groupe dont il fait partie offrirait tous les genres de perfection dont le sujet était susceptible ;

il y a de la noblesse dans l'action du Créateur et de la majesté dans ses traits, et ces deux qualités se retrouvent, au même degré, dans la création d'Adam dont la beauté, non moins merveilleuse dans le second compartiment que dans le premier, est cependant effacée par celle de sa compagne, du moins dans l'état d'innocence ; car l'artiste lui a beaucoup retranché de ses charmes, quand la chute est consommée.

Les bustes de patriarches et de prophètes ont le même défaut que la figure du Père éternel : ils sont lourdement drapés ; mais il y en a plusieurs dans lesquels *les caractères* sont exprimés avec une vigueur qui nous offre un motif de plus pour voir, dans Jacopo della Quercia, non-seulement le précurseur, mais peut-être, à certains égards, le modèle de Michel-Ange, dont le second séjour à Bologne, en 1507, précéda d'une année seulement l'exécution ou du moins le commencement d'exécution des peintures de la chapelle Sixtine.

Ce rapport ne fut pas le seul que ces deux grands hommes eurent ensemble. La multiplicité des tâches entreprises par Jacopo della Quercia fut pour lui la source de tribulations analogues à celles que suscitèrent à Michel-Ange les héritiers de Jules II, pour le monument de leur oncle. Le cœur saigne en lisant les lettres que le pauvre sculpteur siennois écrivait, dans ses vieux jours, à ses patrons, devenus ses bourreaux. Ses démêlés avec ses concitoyens, toujours pressants et impérieux, avaient déjà éclaté à l'occasion de cette fameuse fontaine, aujourd'hui si délabrée, connue sous le nom de *Fontegaïa* ; car, l'ayant commencée en 1412, il était allé, l'année suivante, à Lucques pour sculpter ce charmant tombeau qu'on voit dans l'église de Saint-Martin, et qui est un des produits les plus

merveilleux du ciseau de l'artiste (1). Il en résulta une interruption, volontaire ou forcée, de quatre années, après lesquelles, reprenant son œuvre sur une plus grande échelle, il put enfin satisfaire, en 1419, l'impatience publique qu'il avait mise à une assez longue épreuve. Jamais les Siennois n'avaient encore vu tant de grâce et tant de vie dans le marbre. On admirait surtout les deux bas-reliefs représentant la création d'Adam et l'expulsion des deux époux du paradis terrestre, et, avant que cette tâche fût terminée, on lui en assignait une autre d'avance dans le baptistère, où l'on voulait qu'il sculptât deux compartiments sur les fonts baptismaux. Ce fut à grand'peine qu'il parvint à en sculpter un seul, celui qui représente la vocation de saint Joachim ; encore ne fut-ce qu'après un laps de treize années, c'est-à-dire en 1430, quand déjà il commençait à sentir le poids des engagements qu'il avait contractés à Bologne.

Ces engagements, auxquels il voulait rester fidèle, rendaient ses concitoyens jaloux, et leur jalousie dégénérait souvent en persécution. On le nommait prieur pour le contraindre à la résidence, puis, quand le recteur de l'œuvre du Dôme vint à mourir, en 1435, on n'eut rien de plus pressé que de lui assurer cette formidable succession, et on lui dora, tant qu'on put, cette nouvelle chaîne. Il faut voir, dans sa correspondance, avec quelles angoisses il la traîna, pendant les quatre années qu'il vécut encore. A Sienne, on le menaçait de l'indignation publique, outre la suppression

(1) Ce tombeau, dont on a transporté quelques fragments dans la galerie des Uffizj, était celui de la femme de Paolo Guinigi. Il y a un autre bel ouvrage de Jacopo à Lucques, dans l'église de San-Frediano ; c'est un bas-relief représentant la Vierge avec l'Enfant-Jésus.

de son salaire et cent florins d'amende, auxquels on l'avait déjà condamné A Bologne, les officiers de la fabrique de San-Petronio affamaient ses ouvriers en son absence, et lui suscitaient, à propos des dépenses faites ou à faire, des chicanes qui révoltaient sa fierté et lassaient sa patience. *Je n'ai pas besoin d'aller chez vous pour me consumer dans la misère*, leur écrivait-il un jour, *parce qu'en tout lieu du monde, on peut trouver moyen de vivre misérablement* (1). Une autre fois, il terminait un débat sur ses frais de voyage, en convenant que cinquante ducats d'or, qui lui restaient dus, seraient dépensés, après sa mort, pour le repos de son âme. Il avait beau invoquer, en tête de ses lettres, le nom de Dieu, ou le nom de Notre-Seigneur, ou le nom de Jésus (2), ces petits despotes n'en étaient ni moins durs ni moins sourds. Un jour, il fut obligé de s'enfuir de Bologne pour échapper à la prison et peut-être à quelque chose de pis; et bientôt après, des instances, accompagnées de menaces, arrivaient de Sienne, au nom des magistrats et des chanoines, qui réclamaient impérieusement sa présence. Le malheureux vint sans consulter ses forces qui étaient épuisées, et repartit en promettant de n'être absent qu'un mois. C'était plus qu'il ne pouvait tenir. Tombé malade en route et voyant approcher sa fin, il écrivit une dernière fois très-humblement aux *magnifiques et puissants seigneurs, prieurs et gouverneurs de la commune de Sienne,* s'intitulant le dernier de leurs serviteurs et recommandant à leur indulgence le sculpteur chargé d'achever pour lui la statue de saint Paul, pour le

(1) *Documenti*, etc., vol. II, pag 150.

(2) Ce qui prouve que ce ne sont pas de simples formules, c'est qu'elles ne se trouvent pas en tête de ses autres lettres.

portique qui s'appelait alors du nom de cet apôtre (1).

Si jamais artiste porta son art comme une croix ou, si l'on veut, comme une couronne d'épines, ce fut certainement Jacopo della Quercia. L'art fut aussi une croix pour Michel-Ange ; mais les intermittences furent assez longues et les consolations assez fortifiantes pour l'empêcher de succomber, tandis que son précurseur, impliqué dans les liens d'un patronage sans grandeur et sans pitié, eut à lutter seul contre quelque chose de pis que la mauvaise fortune.

(1) On l'appelle aujourd'hui *Loggia dei mercanti.*

CHAPITRE II.

ÉCOLE SIENNOISE.

Avénement de Pie II. — Son influence sur l'école Siennoise. — Les artistes employés par lui à Pienza. — Giovanni di Paolo.— Lorenzo Vecchietta. — Matteo di Siena. — Sano di Pietro. — Recrudescence démagogique à Sienne vers la fin du xv$_e$ siècle. —Pandolfo Petrucci. - Part active des artistes dans les désordres politiques. —Benvenuto di Giovanni. — Giovanni Cini. — Bernardino Fungai. — Influence de Luca Signorelli à Sienne. — Patronage des Piccolomini et des Petrucci. — Francesco di Giorgio. — Balthazar Peruzzi. — Girolamo del Pacchia. — Pacchiarotto. — Beccafumi. — Mort de la république et de l'école Siennoise.

Vers le milieu du xve siècle, il se fit un grand changement dans l'histoire de Sienne, et, quoiqu'on entendît encore gronder de temps en temps le volcan populaire, ses explosions périodiques furent suspendues pendant vingt-cinq années consécutives, grâce à l'active intervention de trois papes qui firent des efforts plus ou moins efficaces pour réconcilier les factions qui déchiraient la république. L'un de ces papes était le rejeton d'une noble famille siennoise, exilée, comme tant d'autres, à cause de sa noblesse. Il s'appelait Sylvius Eneas Piccolomini, et tout le monde sait la trace lumineuse qu'il a laissée, sous le nom de Pie II, dans l'histoire de sa race et de son pays, et même dans celle de la chrétienté tout entière. Il fallut bien lui pardonner sa naissance, quand la tiare fit resplendir

aux yeux de l'Europe déjà familiarisée avec ses services et son nom, les vertus héroïques dont il n'aurait tenu qu'à sa patrie de se parer.

Cette patrie, malgré sa dureté, lui avait toujours été chère ; il aurait voulu que son pontificat inaugurât pour elle une ère de concorde et de prospérité ; il aurait voulu que le rappel des gentilshommes proscrits mît fin aux animosités dont leur éloignement était la source, et qu'il leur fût permis de mettre au service de la république les qualités guerrières qu'ils étaient trop souvent contraints de tourner contre elle. Tout ce qu'il put obtenir, fut la réhabilitation de sa propre famille à titre de simples citoyens et sans aucun privilége aristocratique. La bourgeoisie cupide et ombrageuse à laquelle il avait affaire tenait surtout à ne point partager le monopole des emplois publics avec des hommes que leur fierté et leur pauvreté rendaient doublement intéressants, et à toutes les instances de Pie II en leur faveur, ses interlocuteurs répondaient par ses incroyables paroles : « Nous mangerions nos « propres enfants, plutôt que de réhabiliter ces gens-« là. » Il fallut donc, après de longues négociations, se contenter de quelques concessions illusoires ; encore furent-elles révoquées après la mort de celui qui les avait plutôt arrachées qu'obtenues.

Il n'y eut donc de réhabilitation que pour la famille des Piccolomini, c'est-à-dire pour celle qui devait prouver mieux, qu'aucune autre, le tort que la république se faisait à elle-même en proscrivant l'élite de ses citoyens. Elle ne se privait pas seulement de leurs services civils et militaires, mais elle frustrait en outre les arts et les lettres d'un patronage intelligent et généreux, qui n'était guère dans les habitudes d'une bourgeoisie à la fois parcimonieuse et passionnée. Tout

ce que fit Pie II, pendant son court pontificat, n'aurait pas manqué de produire une impression salutaire sur des esprits moins acharnés ; mais le mal était trop invétéré pour pouvoir être guéri autrement que par des remèdes énergiques.

Nous parlerons ailleurs des grandes choses qu'entreprit le pape Piccolomini, comme chef de la chrétienté; nous n'avons à signaler ici que son influence sur l'école Siennoise et la part qu'il eut au nouvel essor que prit la peinture mystique pendant la dernière moitié du xve siècle. Son ambition n'était point de laisser des monuments de son goût magnifique ou de son patriotisme dans la ville même de Sienne ; il y avait dans le territoire de la république une bourgade assez obscure, appelée Corsignano, où il se souvenait d'avoir passé son enfance dans l'exil et dans la pauvreté. Ce fut cette bourgade, connue depuis sous le nom de Pienza, qu'il voulut transformer en une ville élégante, en l'ornant d'édifices religieux et civils à la construction et à l'embellissement desquels devaient concourir des artistes nationaux et étrangers ; mais ces derniers ne furent appelés que pour les travaux d'architecture, et le pinceau des peintres siennois fut seul employé à la décoration des autels.

Les peintres qui jouirent de ce privilége forment un groupe d'un caractère tout spécial dans l'histoire de l'école qui nous occupe. Ils semblent avoir ignoré les découvertes récentes dont l'école Florentine était si fière et dont le naturalisme avait si bien su faire son profit. Nul enthousiasme pour la perspective linéaire et ses curieuses applications, nul souci des accessoires empruntés au règne animal ou végétal ; chez quelques-uns, progrès marqué dans la science du dessin, et parfois des tentatives aventureuses dans cette direction,

mais sans perdre jamais de vue, comme on le faisait trop souvent à Florence, le sujet principal qu'on avait à représenter.

Le premier nom qui se présente, en suivant l'ordre des dates, est celui de Giovanni di Paolo, dont la réputation, comme peintre, devait être bien établie, quand il fut appelé à Pienza, en 1462, pour peindre le tableau qu'on voit encore aujourd'hui derrière le maître-autel, car il avait commencé à manier le pinceau près de quarante ans auparavant (1423). Il n'est pas facile de se rendre compte des diverses influences auxquelles il fut successivement soumis. Son imagination, naturellement mobile, semble avoir été captivée, tantôt par les produits de l'école scientifique de Squarcione, tantôt par ceux de l'école mystique, alors représentée par fra Angelico, tantôt enfin par les gravures allemandes qui commençaient à pénétrer en Italie, et auxquelles il semble avoir emprunté parfois non-seulement des types de saints et de saintes, mais aussi des airs de tête tout à fait étrangers à l'école Siennoise, et des costumes dont l'ampleur forme un bizarre contraste avec les membres si grêles qu'ils recouvrent.

Ses types les plus défectueux sont malheureusement les plus importants. Son type de Christ, qu'il a reproduit comme figure accessoire aussi souvent qu'il a pu, est un des plus vulgaires que l'art italien ait jamais enfantés. On peut en dire autant de son type de Vierge ; seulement celui-ci offre des caractères plus frappants d'individualité, ce qui donne lieu de soupçonner que c'est un portrait, et ce soupçon se trouve confirmé, d'abord par la présence de ce même portrait dans tous ses ouvrages de grandes et de petites dimensions, comme Madone ou comme sainte, ensuite par la découverte récente d'un document qui nous apprend

que Giovanni di Paolo eut chez lui, pendant de longues années, une servante qu'il finit par épouser dans ses vieux jours, et à laquelle il légua, en mourant, tout ce qu'il possédait (1).

Et cependant, il y a des documents authentiques qui prouvent que Giovanni di Paolo fut pendant un temps populaire, non-seulement comme peintre, mais comme peintre de saints, et même d'un saint pour la représentation duquel la dévotion publique était plus particulièrement exigeante, puisqu'il s'agissait d'un saint dont Sienne était justement fière, de ce Bernardin qui avait régénéré tant de milliers d'âmes, et qui recevait alors les prémices du culte que l'Église universelle lui rend depuis quatre siècles, culte alors très-fervent, et dont les plus zélés promoteurs s'étaient organisés en confrérie, qui avait ses statuts, son oratoire, son gonfalon et ses réunions périodiques. Or, cette confrérie voulut avoir, sur l'autel devant lequel elle priait, un tableau qui fût en harmonie avec ses pieuses aspirations, et Giovanni di Paolo fut l'un des deux peintres chargés de son exécution ; l'autre était Sano di Pietro, dont nous reparlerons bientôt, et qu'on pourrait appeler le fra Angelico de l'école Siennoise (2). Tous deux avaient déjà travaillé ensemble dans le couvent de l'Observance, fondé par saint Bernardin ; mais il est probable que, dans l'un et l'autre cas, la tâche était inégalement divisée, et que ce n'était pas Giovanni di Paolo qui avait la part la plus importante.

Il y a trois grands tableaux de ce dernier à l'Académie des beaux-arts : l'un est tellement trivial et re-

(1) *Documenti*, etc., vol. II, pag. 372.
(2) Voir les documents de l'école Siennoise, publiés par Milanesi, vol. II, p. 389.

poussant, qu'il faut savoir gré à ceux qui l'ont placé assez loin de la lumière, pour qu'on ne songe même pas à y arrêter ses regards. Les deux autres diffèrent prodigieusement de celui-là et se ressemblent beaucoup pour le faire, pour les types et surtout pour le coloris qui est à la fois riche et harmonieux. Celui qui représente la Vierge avec l'Enfant-Jésus n'a pu être une image de dévotion que pour ceux à qui leur vue courte ou clignotante ne permettait pas de distinguer le portait vulgaire que l'on mettait devant eux, en guise de Madone. Le troisième est un grand rétable à cinq compartiments, dont le compartiment central est occupé par la figure majestueuse de saint Nicolas. Le geste, la pose, les traits, le costume, tout est vraiment épiscopal et donne l'idée d'un personnage dont la bénédiction signifie quelque chose ; mais les figures latérales, avec leurs membres grêles, leurs doigts d'araignée, et leurs visages démesurément allongés, sont d'un tout autre caractère, et l'on ne comprend pas que celle de saint Bernardin, qui n'offre tout au plus qu'une ressemblance superficielle avec l'original, ait pu trouver grâce devant les contemporains.

Le pinceau de Giovanni di Paolo ne s'exerçait jamais plus heureusement que sur des sujets de petites dimensions (1). Il aurait pu devenir excellent miniaturiste, surtout s'il avait travaillé *systématiquement* à combiner deux qualités qui se trouvent *fortuitement* réunies dans quelques-unes de ses figures et même dans quelques-uns de ses groupes, savoir, la science du dessin et la suavité de l'expression. On dirait qu'il avait étudié à la fois, mais pas assez longtemps, Ma-

(1) Je veux parler des petites figures de ses gradins ; celles de ses triptyques sont toutes différentes.

saccio et fra Angelico. Le fruit de cette étude et la preuve de l'influence qu'exerça sur lui le peintre dominicain se trouvent dans un gradin conservé à l'Académie des beaux-arts et représentant le jugement dernier. Il y a des figures nues, dessinées non-seulement avec correction, mais avec grâce, et les élus sont groupés entre eux comme si l'artiste avait eu sous les yeux la fameuse composition de fra Angelico, non pas pour la copier servilement, mais pour s'en inspirer. Ici, comme dans le modèle supposé, la plus grande joie du paradis, en y entrant, est de reconnaître ceux par qui on a été aimé, protégé, sanctifié sur la terre, y compris l'ange gardien ; et il faut dire, à la louange de Giovanni di Paolo, qu'il y a plusieurs scènes touchantes de ce genre qui sont entièrement de son invention. Il en faut dire autant de la figure du Christ, dont l'attitude et le geste de malédiction ressemblent tellement au souverain juge de Luca Signorelli, dans sa fameuse fresque d'Orvieto, qu'on a pu croire sans trop d'invraisemblance que cet artiste, qui visita Sienne immédiatement avant d'entreprendre ce grand travail, ne dédaigna pas d'emprunter au peintre siennois cette figure terrible, qui devait être, plus tard, imitée par Michel-Ange.

Ce jugement dernier est la plus riche et la plus poétique des compositions qui restent de lui, mais ce n'est ni la plus élégante ni la plus correcte. Sous ce double rapport, je préfère infiniment les miniatures d'un livre de chœur conservé à la bibliothèque de Sienne, ou, mieux encore, celles d'un gradin d'autel qui est à l'Académie des beaux-arts, et sur lequel il a représenté, d'un style à la fois naïf et ferme, quelques traits de la légende de saint Bernard et de celle de saint Galgano. Il y a surtout certains groupes de

moines qui, pour la touche et le caractère, peuvent se comparer avec ceux de Pietro Lorenzetti. Je ne parle pas des deux ou trois petits triptyques qui se trouvent dans la même collection, avec le malencontreux portrait déjà signalé, mais fort heureusement exclu de son grand tableau de Pienza, qui est son chef-d'œuvre.

On eût dit que cette église favorite du pape Piccolomini possédait le privilége d'inspirer les artistes qui travaillaient à sa décoration. En effet, on y voit un tableau de Lorenzo Vecchietta, bien plus célèbre comme sculpteur que comme peintre, mais qui, dans cette occasion, voulut au moins égaler ceux qu'on lui donnait pour collaborateurs. C'était déjà une faveur que d'avoir à peindre le sujet favori de l'école Siennoise, l'Assomption de la Vierge, et il fut si bien servi par l'inspiration locale, que son œuvre ne se ressentit en rien, ni de son humeur mélancolique et solitaire ni de l'inexpérience de son pinceau.

Ce qui lui arriva de plus heureux, fut d'être chargé, comme sculpteur, de ciseler le buste d'argent de sainte Catherine, qui venait d'être canonisée par Pie II (1). Il s'était déjà essayé longtemps auparavant dans d'autres travaux du même genre, et ils avaient été couronnés d'un tel succès, qu'on avait fini par voir en lui le digne continuateur de Jacopo della Quercia et l'émule des deux grands sculpteurs florentins. Le plus important de ces ouvrages, postérieur de près de trente ans à son premier tableau, est le tabernacle en bronze du maître-autel, dans la cathédrale de Sienne, où l'on admire, outre le fini de

(1) Ce buste précieux disparut à l'époque du siége de Sienne en 1555.

l'exécution dans les moindres détails, une figure du Christ ressuscité qui peut soutenir avantageusement la comparaison avec les créations les plus hardies du ciseau de Donatello. On peut juger du soin apporté à l'exécution de cette œuvre par le temps que l'artiste y employa. Il y mit sept années consécutives (1465-1472), et quand le fruit de ce long et consciencieux travail de Lorenzo fut enfin exposé aux yeux du public, on admira trop peut-être le progrès qu'il avait fait, sous le rapport de la science du nu, depuis qu'il avait sculpté, dix ans auparavant, les statues de saint Pierre et de saint Paul, pour la décoration de l'élégant portique connu à Sienne sous le nom de *Loggia di mercanti* (1).

Dans les dernières années de sa vie, ses affections furent concentrées, non pas sur sa famille, puisqu'il était veuf et sans enfants, non sur ses disciples, puisqu'il n'en avait pas formé, mais sur les pauvres du grand hôpital *della Scala*, objet de sa plus tendre prédilection pendant près d'un demi-siècle. C'était là que, dans la salle dite des Pèlerins, il avait aidé, jeune encore, Domenico di Bartolo ; c'était là qu'il avait, pour ainsi dire, consacré les premiers produits de son pinceau ; c'était là qu'en 1441 il avait tracé, en trois compartiments, la touchante histoire de Tobie, et donné, comme peintre, des espérances qui ne furent pas toutes trompées. Plus tard, quand il eut affermi sa réputation comme sculpteur, ce fut pour l'église de ce même hôpital qu'il voulut exécuter son chef-d'œuvre, c'est-à-dire ce magnifique tabernacle en bronze

(1) Les trois autres statues furent sculptées par Antonio Federighi, l'architecte du bel édifice connu sous le nom de *Loggia del papa*.

qui décore le maître-autel du Dôme de Sienne, et qui n'y fut transporté qu'au commencement du XVIe siècle. Quand les progrès de l'âge et des infirmités l'avertirent de sa fin prochaine, il écrivit au directeur de ce pieux établissement pour demander qu'il lui fût permis d'y bâtir, dorer et décorer à ses frais une chapelle qui assurât, non pas l'immortalité à son nom, mais à son âme le bénéfice des prières les plus efficaces, puisque ce seraient celles des pauvres. Ce fut par suite de cette concession, qui précéda sa mort de trois années seulement, qu'il fit sa dernière sculpture et son dernier tableau pour la décoration de cette chapelle, où il voulait avoir sa sépulture. La sculpture, soigneusement conservée jusqu'à nos jours, représente encore un Christ ressuscité, mais avec des muscles dont le relief accuse un goût trop prononcé pour la science anatomique ; quant au tableau, bien que les couleurs en soient presque entièrement effacées, ce qui en reste suffit pour faire apprécier cette œuvre simple et grandiose, doublement intéressante par sa destination et par la vigueur qu'elle suppose dans le vieil artiste qui l'exécuta (1).

L'histoire de Lorenzo Vecchietta est inséparable de celle de Matteo di Giovanni, plus connu sous le nom de Matteo di Sienna. Non-seulement ils appartiennent au même temps et à la même école, mais ils manifestent les mêmes tendances et semblent attacher la même importance à la science du dessin. De plus, nous les trouvons travaillant ensemble à la décoration du Dôme de Pienza, et nous offrant, dans leurs vieux

(1) Lorenzo Vecchietta mourut en 1480, instituant l'hôpital *della Scala* héritier de tous ses biens. *Documenti raccolti da G. Milanesi*, vol. II, pag. 366. — Le tableau dont il est ici question se trouve maintenant à l'Académie des beaux-arts.

jours, une ressemblance encore plus intéressante dans leur commune prédilection pour cet hôpital *della Scala*, qui joue un si grand rôle dans l'histoire de l'école Siennoise.

Les deux tableaux que Matteo peignit pour le Dôme de Pienza se distinguent de ceux de ses collaborateurs, d'abord par un style de dessin où l'on entrevoit la direction scientifique que doit prendre son talent, ensuite par le privilége qu'il eut d'y placer le portrait du pape Pie II, ce qui semblerait indiquer, de la part de ce dernier, une préférence marquée soit pour l'ouvrage, soit pour l'artiste qui recueillait peut-être alors le fruit de son premier succès, obtenu en 1457, quand il peignit, dans la cathédrale de Sienne, la chapelle de saint Bernardin récemment canonisé. Débuter dans sa patrie par une pareille tâche et travailler ensuite sous les auspices d'un patron comme le pape Piccolomini, c'était une double bonne fortune, au point de vue des inspirations religieuses et patriotiques, si l'artiste avait pu y rester fidèle jusqu'à la fin.

Un document contemporain nous montre Matteo luttant, au début de sa carrière, contre les angoisses de l'indigence et suppliant la municipalité de Sienne de ne pas aggraver le poids de sa misère, en exigeant de lui le paiement de certaines taxes trop onéreuses (1); et un autre document, non moins authentique, postérieur seulement de quatre années à cette pétition, nous en montre l'auteur tellement avancé dans la faveur publique, qu'on le chargeait de peindre, dans le Dôme, la chapelle consacrée à saint Bernardin (2).

(1) *Documenti dell' arte Sanese*, vol. II. pag. 279.

(2) *Ibid.*, pag. 273. Parmi les livres de chœur du Dôme de Sienne, il y en a un (Antifon. B, n° 19) qui contient une très-belle miniature de Matteo, représentant l'Assomption de la Vierge.

A dater de cette époque, ses progrès furent aussi rapides que brillants, et son pinceau put à peine suffire à la quantité d'images de dévotion qu'il eut à peindre tant pour Sienne que pour les autres villes et villages qui en dépendaient ; à quoi il faut ajouter que, pendant longtemps, son respect pour son art ne lui permettait de rien produire avec une dédaigneuse précipitation, quelque humble que dût être la destination du produit, comme le prouve le beau tableau dont il décora l'église collégiale de Saint-Augustin, dans la petite ville d'Asciano. Malheureusement presque tous ceux dont il orna les chapelles rurales, les oratoires privés, ou les tabernacles des places publiques, ont été détruits ou dispersés, et c'est seulement sur quelques ouvrages conservés dans les églises, et sur ceux qui ont été transportés à l'Académie de Sienne, que nous pouvons apprécier les qualités qui le distinguent des autres peintres contemporains. Ce qu'on voit à l'Académie n'est assurément pas fait pour donner une haute idée de son génie. Il y a là deux grands tableaux d'autel à fond d'or, où presque toutes les têtes sont mesquines ou vulgaires, et qui appartiennent à l'époque où il se prosternait, comme tant d'autres, devant l'idole du naturalisme. Au contraire, les petits tableaux d'oratoire qui se trouvent dans la même collection portent presque tous l'empreinte d'un goût plus pur et plus sévère, attendu que leur destination obligeait l'artiste à les mettre en harmonie avec le sentiment religieux qu'il s'agissait de satisfaire. Cependant, il n'y a guère qu'un seul de ces opuscules qui mérite la qualification de chef-d'œuvre. Pour trouver, à Sienne, des ouvrages qui justifient la réputation dont jouissait Matteo, tant dans sa patrie qu'au dehors, il faut les chercher dans trois ou quatre

églises, où ils sont conservés, à peu près intacts, jusqu'à nos jours.

Mais on risquerait d'être dérouté dans l'appréciation générale de son mérite et dans l'appréciation particulière de ses œuvres, si on ne tenait compte de deux faits importants dans sa vie, d'abord, sa liaison avec Francesco di Giorgio qu'on pourrait appeler le Brunelleschi de Sienne, et qui, non content d'être l'ami de Matteo, voulut de plus être son maître pour l'architecture ; ensuite, son voyage à Naples (1468), qui forme comme le point culminant de sa carrière, à cause de ce fameux massacre des Innocents qu'il fit pour l'église de Formello, et dont les nombreuses reproductions, tant par lui-même que par la gravure étrangère, lui procurèrent, même de son vivant, une réputation presque européenne (1). A son retour, le cercle de ses idées se trouvant subitement agrandi, il dédaigna, du moins pour un temps, les inspirations sous l'empire desquelles il avait peint ses deux tableaux de Pienza, et c'est peut-être à ce dédain qu'il faut attribuer ce caractère si prosaïque des deux tableaux d'autel qui sont à l'Académie des beaux-arts.

Cette déviation n'empêcha pas de le regarder comme le représentant de l'école Siennoise, et on lui demanda, à diverses reprises, des tableaux et des dessins pour le Dôme (2). C'est d'après ces dessins, dont la hardiesse égalait la correction, qu'ont été tracés, sur le pavé de la nef latérale et du transept, tout près de la fameuse

(1) Aucune de ces reproductions ne peut se comparer au dessin original, qui se trouve à Paris entre les mains d'un amateur plein de goût, et qui fut acheté par lui dans une vente publique, comme l'ouvrage d'un grand maître. Le tableau de Formello se trouve maintenant au musée de Naples.

(2) Un de ces tableaux se trouve encore dans la sacristie

sacristie, la sibylle de Samos, la délivrance de Béthulie et surtout le massacre des Innocents, qu'on voulait avoir devant les yeux et sous les yeux, même quand on les baissait pour prier.

Cet enthousiasme pénétra plus tard jusque dans les cloîtres, et les augustiniens, qui avaient la prétention d'être plus éclairés que les moines mendiants, voulurent, à ce titre, avoir un massacre des Innocents dans leur église, où ce singulier chef-d'œuvre se voit encore aujourd'hui. Jamais ce sujet, qui prête tant aux tours de force des dessinateurs intrépides, ne fut représenté d'une manière si saisissante ou plutôt si repoussante, non-seulement à cause du sang qui coule et des victimes gisantes et des mères défigurées par l'effroi, mais aussi à cause des faces superlativement hideuses du roi Hérode et de ses bourreaux, dont les types semblent avoir été suggérés par quelque vision infernale ; et, si quelque chose était fait pour donner l'idée d'une incarnation satanique, ce serait cette figure royale, dont le geste est si bien d'accord avec son regard, goûtant la douceur d'être impitoyablement obéi.

Après les augustiniens vinrent les moines servites ; mais quand ils demandèrent à Matteo di Giovanni de peindre sa composition favorite dans une de leurs chapelles, cet artiste, dont la fougue juvénile avait eu le temps de se refroidir, leur fit un tableau sobre quant à la composition et beaucoup plus mesuré quant à l'expression, trompant ainsi l'attente de ses nouveaux patrons qui, sans doute, avaient compté sur une complication de mouvements violents dont le résultat serait de faire ressortir, avec des contrastes habilement ménagés, tous les muscles que met en jeu le métier de bourreau trouvant de la résistance.

Déjà vingt ans auparavant (1471), il avait fait, pour le maître-autel de cette même église des servites, un grand tableau qui a disparu depuis longtemps, et dont la date nous ferait conclure qu'il devait ressembler à celui de l'Académie des beaux-arts, si les fréquentes oscillations de l'artiste ne déroutaient toutes les conjectures. Il y a, près de Sienne, un ancien couvent de bénédictins, connu sous le nom de *Munistero*, où Matteo di Giovanni dut travailler à plusieurs reprises ; car on ne comprendrait pas que les deux fresques si dures, représentant le crucifiment et la résurrection, fussent de la même époque que le tableau du maître-autel ; c'est à peine si on peut croire qu'elles soient de la même main. Ce tableau, tout resplendissant d'or et de lumière, avec cette Vierge qui monte au ciel, dans son costume triomphal, avec ce cortége d'anges radieux couronnés de fleurs, avec ce coloris brillant dont l'harmonie égale la richesse, produit une sorte d'éblouissement sur l'œil du spectateur ; et cette première impression est plutôt fortifiée qu'affaiblie, quand on examine de près la figure principale et surtout les groupes d'anges qui se balancent si gracieusement à sa droite et à sa gauche ; mais il ne faut arrêter ses yeux ni sur le Christ, ni sur saint Thomas, tendant les mains pour recevoir la ceinture ; car il a traité cette partie de sa tâche avec une vulgarité d'imagination qui offre un contraste pénible et inexplicable avec le reste de la composition.

Si, après avoir vu ce tableau, on est tenté de dire que la vocation de Matteo di Giovanni fut de peindre des anges, on le sera bien plus encore en voyant celui de la *Madonna della Neve*, que je n'hésite pas à regarder comme son chef-d'œuvre. Les lignes du visage de la Vierge, ainsi que sa pose et son costume, rappellent

un peu l'ancien type de l'école Siennoise, et les anges, symétriquement distribués de chaque côté du trône, semblent, avec leur épanouissement de joie et leur élan de béatitude, avoir été empruntés à une vision de la cour céleste. On dirait que l'artiste avait comme tenu en réserve ses meilleures inspirations, pour les déposer, au moment venu, dans cette œuvre de prédilection, que plusieurs raisons l'engageaient à rendre aussi parfaite que possible. D'abord, la chapelle pour laquelle on lui demandait un produit de son pinceau était le premier monument de ce genre qu'on eût élevé à la patronne de Sienne, depuis la construction du Dôme (1) ; ensuite, le fondateur était l'évêque de Pienza, admirateur des peintures de Matteo dans son église épiscopale, et il fallait à tout prix justifier son admiration, non pas en faisant aussi bien, mais en faisant mieux, s'il était possible. Enfin, si la chapelle qu'il s'agissait de décorer était, comme on l'a toujours cru, l'ouvrage de Francesco di Giorgio, il était naturel que le peintre aspirât à se montrer digne du grand architecte, qui n'était pas seulement son collaborateur, mais qui avait porté son amitié pour lui jusqu'à devenir son maître en architecture.

Un tableau postérieur à celui dont nous venons de parler, et qui reproduit quelques-unes de ses qualités attrayantes, se trouve dans l'église de Saint-Dominique, à côté de la fameuse Madone de Guido ; c'est une sainte Barbe, vêtue d'une riche étoffe d'or, et offrant, dans son air de tête et dans l'expression de ses traits, un mélange de candeur et de dignité qui répond assez bien à l'idée que donne la légende de cette héroïne

(1) Voir le document relatif à cette fondation dans le recueil de Milanesi, vol. II, pag. 341.

chrétienne. Les figures accessoires et surtout les anges, qui ne sont pas moins gracieux que ceux de la *Madonna della Neve*, sont traités de manière à prouver que l'artiste prenait son œuvre au sérieux, comme il la prenait toujours quand il s'agissait de satisfaire, de réveiller ou d'alimenter la dévotion populaire ; or, la corporation des boulangers lui avait demandé, dans un accès de ferveur, cette image de sainte Barbe, avec ses dépendances, sans oublier le manteau de brocard et la sainte Catherine allemande (*Santa Caterina tedesca*) (1) qui devait faire pendant à sainte Marie-Madeleine ; et cette peinture, avec tous ses accessoires, c'est-à-dire avec l'adoration des mages et les miniatures du gradin, devait être placée, avant la fin du huitième mois, sur l'autel consacré à la sainte (2).

Ce tableau, achevé en 1479 et placé, pour la date, entre la *Madonna della Neve* et le massacre des Innocents (1482), prouve que l'artiste savait au besoin chercher des inspirations ailleurs que dans le culte du naturalisme, et que les progrès techniques n'étaient pas toujours à ses yeux, le but suprême de l'art. Il était difficile qu'avec sa grande science de dessinateur, il ne se laissât pas quelquefois entraîner trop loin dans cette direction ; mais il était encore plus difficile que sa piété personnelle et ses relations avec les âmes qui cherchaient auprès de lui, un aliment ou un stimulant

(1) Sainte Catherine d'Alexandrie est ainsi appelée pour la distinguer de sainte Catherine de Sienne. Il est vrai que tous ceux qui figurent dans ce contrat, témoins, cautions, etc., sont Allemands, ce qui explique l'invasion des gravures allemandes dans l'école Siennoise.

(2) Depuis que ce tableau a changé de place, les miniatures du gradin ont disparu, et l'adoration des mages en a été détachée pour être placée au dessus d'un tableau de Benvenuto di Giovanni, dans la même chapelle.

à leurs inspirations idéales, ne le fissent pas rentrer, tôt ou tard, dans la bonne voie, quand il s'en était écarté ; car, malgré l'extrême disette des renseignements qui le concernent, nous savons que, depuis 1461, date de son entrée dans la confrérie de Saint-Jérôme, attachée à l'hospice *della Scala*, il ne cessa d'édifier ses confrères par ses habitudes presque ascétiques et par son dévouement infatigable dans le service des malades. Aussi fut-il qualifié de *fervoroso fratello* et investi, à plusieurs reprises, des fonctions de camerlingue et de gouverneur ; puis, en 1468, les registres de la compagnie, qui sont comme les annales des grandes œuvres de la charité siennoise, nous le montrent élevé à un plus haut grade, c'est-à-dire à celui d'infirmier, et, après son voyage de Naples, qui ne paraît pas avoir refroidi son zèle, ce fut encore avec ce noble titre de frère infirmier qu'il reparut au sein de cette association à laquelle il ne fut pas moins redevable comme artiste que comme chrétien (1).

Mais, dans ce groupe de peintres qui travaillèrent à Pienza, sous les auspices du pape Piccolomini, il en est un qui a plus de titres qu'aucun des précédents à la sympathie de ceux pour qui la pureté des inspirations est la première condition de succès dans la peinture religieuse. Ce peintre, dont le nom ne fut peut-être jamais prononcé dans les grandes écoles de Florence et de Rome, et dont la renommée n'avait pas encore franchi, il y a vingt ans, les limites du petit État qui fut le théâtre de ses travaux, s'appelait Ansano, et, par abréviation, Sano ; et c'est sous ce nom, auquel était joint celui de son père Pietro, qu'il a toujours été connu dans sa patrie et qu'il est encore désigné au-

(1) Voir les manuscrits de Romagnoli, à la bibliothèque de Sienne.

jourd'hui par le petit nombre de ceux qui ne dédaignent pas de s'arrêter devant ses œuvres.

Dans le nécrologe de son église paroissiale, conservé à la bibliothèque de Sienne, il est dit que Sano di Pietro était *un peintre fameux* et *qu'il vécut tout en Dieu* (1). C'est à ce peu de paroles, très-précieuses dans leur concision, que se bornent les renseignements biographiques qui nous ont été transmis par ses contemporains auxquels on peut reprocher d'avoir été très-lents à lui rendre justice ; car un document authentique, daté de 1453, quand il avait déjà quarante-sept ans, nous le montre aux prises avec des embarras domestiques d'autant plus cruels, qu'il avait à pourvoir aux besoins d'une femme et de trois enfants en bas âge, auxquels il a ajouté, dit-il, une pauvre petite orpheline, pour l'amour de Dieu (2). Dans un autre document, tiré des archives du Dôme, il joue un rôle si humble, à l'âge de trente-cinq ans, auprès de Lorenzo Vecchietta, bien inférieur à lui comme peintre, qu'il reçoit un salaire de deux livres quatre sous (*lire due, soldi quattro*), pour l'avoir aidé, pendant trois jours, à peindre un tableau de l'Annonciation. Six ans plus tard, nous le trouvons associé à Giovanni di Paolo, pour orner l'autel de la confrérie de Saint-Bernardin, et il suffira de parcourir la liste des paiements successifs qui lui furent faits, à titre de collaborateur, quelquefois subalterne, pour se convaincre que nul

(1) *Pictor famosus et homo totus deditus Deo.*

(2) Il avoue qu'il possède une vigne de la valeur de 100 florins, et une maison ; mais il ajoute qu'il a 150 florins de dettes, et que la maison ne lui rapporte rien, vu qu'elle n'a encore, par suite de sa pauvreté, ni portes, ni fenêtres, ni escalier, ni cheminée, ni rien de ce qu'il faudrait pour la rendre habitable. *Documenti*, vol. II, pag. 278.

artiste, de son école, ni d'aucune autre, ne porta plus loin que lui l'abnégation et le désintéressement (1).

Ainsi, nous pouvons, sans trop d'invraisemblance, mettre l'humilité, c'est-à-dire la vertu la plus difficile pour les artistes comme pour les poètes, au nombre de celles qui firent dire d'Ansano *qu'il vécut tout en Dieu;* et nous pouvons ajouter, avec plus de vraisemblance encore, que son enthousiasme pour saint Bernardin (2), et sa dévotion si manifeste pour la sainte Vierge, furent pour lui comme deux sources intarissables où il puisait à la fois des inspirations comme peintre, et des grâces spirituelles comme chrétien militant, de sorte que son atelier put être en même temps son oratoire; car il reproduisit si souvent ces deux images vénérées, qu'on peut dire, sans crainte de se tromper, que, pendant la seconde moitié de sa carrière, il eut toujours sous les yeux, à l'état d'ébauche ou autrement, l'un ou l'autre de ces deux patrons, et bien souvent tous les deux à la fois.

On sait que saint Bernardin, mort dans la ville d'Aquila en 1444, fut canonisé par Nicolas V, à l'occasion du grand jubilé de 1450. Cette canonisation, qui fut un grand événement, non-seulement en Italie, mais dans la chrétienté tout entière, le fut encore plus à Sienne, qui était fière de ses vertus et qui avait le bonheur de croire à la puissance de son intervention. Il y eut donc une explosion de piété patriotique, mêlée d'un certain orgueil inoffensif, qui voulut se satisfaire autrement que par des actions de grâces et des processions ; il appartenait aux artistes seuls de donner

(1) *Documenti*, etc., vol. II, pag. 388.

(2) Il y a, de lui, à l'Académie des beaux-arts, douze tableaux dans lesquels il a placé, en grandes ou en petites dimensions, le portrait de saint Bernardin.

ce genre de satisfaction, et l'on vit bientôt les images du saint se multiplier à l'infini, dans toutes les dimensions et sous toutes les formes : peinture, miniature, médailles, sculpture en marbre, en terre et même en argent (1). Parmi les peintres contemporains qui furent ainsi les interprètes et les promoteurs de la dévotion populaire, nous avons déjà nommé Giovanni di Paolo et Matteo di Giovanni ; mais ni l'un ni l'autre ne peut se comparer avec Ansano, soit pour la quantité, soit pour la qualité des portraits de saint Bernardin, soit pour l'importance de leur destination. Dans l'église du couvent de l'Observance, fondé en 1424, ce fut à lui que les moines donnèrent la préférence pour tracer sur un de leurs autels l'image du fondateur ; et cette tâche fut entreprise avec tant d'amour, que les parties accessoires, je veux dire les demi-figures du gradin, ordinairement peu soignées dans les ouvrages d'Ansano, sont ici de véritables chefs-d'œuvre. Elles ont même l'inconvénient d'être plus belles que les grandes figures du tableau, et cette différence est plus particulièrement frappante dans celle de la Vierge qui a été lourdement retouchée. D'autres fragments, dispersés dans la sacristie et relégués aussi loin que possible de la lumière, témoignent de l'insouciance de leurs indignes possesseurs, qui les auront détachés de quelque composition d'Ansano ; car on reconnaît, au premier coup d'œil, sa manière et ses types. De plus, outre la chapelle dont nous venons de parler, il y en a une autre décorée par lui, du vivant même de saint Bernardin, et peut-être

(1) Voir dans les *Documenti*, etc., vol. II, pag. 278, une pétition dans laquelle l'orfèvre Tomaso di Paolo offre de faire la statue d'argent de saint Bernardin pour le prix que voudra la fabrique du Dôme.

sous ses auspices ; de sorte qu'on peut supposer, avec assez de fondement, non-seulement qu'il fut le peintre favori de la milice organisée par ce grand réformateur, mais que la préférence si soutenue dont elle l'honora fut le fruit de ses relations personnelles avec lui.

Le héros de cette milice, depuis la mort de son chef, était Jean Capistran, destiné à être canonisé comme lui, mais avec un titre de plus, celui de martyr, et de martyr sur un champ de bataille. Or, il y avait à Sienne une confrérie, attachée à l'hospice *della Scala*, qui, entre autres généreuses pensées, eut celle de faire peindre, pour cet héroïque champion de la chrétienté contre les Turcs, une image de celui qui avait été, pour ainsi dire, l'étoile la plus lumineuse de son firmament. La préférence qui fut donnée à Ansano, pour l'exécution de ce portrait, ne prouve pas seulement l'estime de ses concitoyens pour son talent; elle prouve encore plus l'opinion qu'ils avaient de son âme, car il en fallait pour comprendre les conditions délicates d'une pareille tâche, et surtout pour les bien remplir.

Sans établir, en sa faveur, une compétence exclusive, ces divers succès lui attirèrent les suffrages des plus ardents promoteurs de ce nouveau culte national. Parmi eux se distinguaient naturellement les membres de la confrérie de Saint-Bernardin, qui l'avaient déjà chargé de peindre, conjointement avec Giovanni di Paolo, un tableau d'autel pour leur oratoire. Maintenant il s'agissait de faire pour eux une bannière, c'est-à-dire une peinture d'un caractère tout triomphal, destinée à figurer, dans les processions et dans d'autres fêtes populaires, non pas comme une vaine décoration, ni comme une satisfaction plus vaine encore de la curiosité publique, mais comme un emblème de

cette apothéose chrétienne que le père commun des fidèles venait de décerner à ce conquérant des âmes. Il fallait donc exprimer avant tout ses victoires sur le monde et son élan vers le ciel, terme de toutes ses luttes terrestres, et c'est ce que l'artiste a fait, en lui imprimant, à l'aide de deux anges d'une beauté ravissante, un mouvement d'ascension au-dessus du globe, qu'il semble fouler à ses pieds, tandis qu'il montre, en guise d'explication, sur la première page d'un livre qu'il tient entr'ouvert, les paroles qui furent le texte favori et comme le résumé de ses prédications : *Quæ sursum sunt quærite, et non quæ sunt super terram* (1).

L'excitation produite par cette canonisation n'était pas encore calmée, quand un autre événement du même genre vint exalter encore davantage les imaginations populaires et fournir un sujet encore plus attrayant aux pinceaux des artistes. Un pape siennois venait de placer au nombre des patronnes célestes de la chrétienté tout entière une héroïne siennoise, non pas une héroïne contemporaine, comme cela s'était vu pour saint Bernardin, mais une héroïne assez éloignée pour se prêter à des créations idéales, et assez rapprochée pour que son souvenir fût encore vivant. Cette héroïne était l'humble fille du teinturier de Fontebranda, dont la poétique et glorieuse légende était, depuis plus d'un siècle, la matière d'une sorte d'enseignement mutuel, en attendant qu'elle devînt la matière d'une bulle de canonisation. A ce signal

(1) Le plus bel exemplaire de ce tableau se trouve dans une chambre attenante à la sacristie du Dôme ; il y en a un autre, de la même main, à l'Académie des beaux arts. Il y a aussi deux copies ou imitations, l'une par Lorenzo Vecchietta, l'autre par Pietro di Giovanni.

donné par un concitoyen qui savait apprécier tous les genres de grandeur, il y eut, dans toutes les classes de la population, un de ces élans d'enthousiasme que tous les peuples n'ont pas le privilége d'éprouver ni même de comprendre. Bientôt cet enthousiasme se propageant au dehors, la pauvre maison où Catherine était née devint un but de pèlerinage, et ce fut en voyant les étrangers baiser dévotement les marches de l'escalier, que les habitants du quartier eurent l'idée de bâtir l'oratoire qu'on y voit encore aujourd'hui ; et, comme leur indigence ne leur permettait pas de le bâtir entièrement à leurs frais, ils adressèrent aux magistrats de la république plusieurs pétitions successives, dans l'une desquelles les pétitionnaires, tous hommes du peuple et sans autres lumières que celles du patriotisme et de la foi, se fondaient sur une considération d'un ordre tellement élevé, qu'elle pourrait servir de leçon aux matérialistes politiques de tous les âges. Après avoir énuméré les dépenses déjà faites et celles qui restent encore à faire, ils concluent en insistant sur l'importance qu'il y a, pour une république chrétienne, à favoriser la multiplication des *dévotions spirituelles et des temples divins* dans la cité, mais surtout dans une cité comme Sienne, *à cause de ce don céleste de la liberté*, dont ses habitants goûtent les douceurs plus complétement que ne le fait aucun autre peuple (1).

Ainsi, l'apothéose populaire suivait de près l'apothéose pontificale, et les artistes s'inspiraient de l'une et de l'autre, pour mieux assurer le succès de la leur.

(1) *Considerato quanto apartiene a la republica studiare che le devotioni spirituali e templi divini accrescano nella città, maximè nella vostra, per lo dono celeste della libertà.* . . Documenti, etc., vol. II pag. 339.

A Lorenzo Vecchietta fut dévolue la tâche de ciseler le buste d'argent dont nous avons parlé plus haut, et à Giovanni di Stefano, celle de sculpter, pour l'église de Saint-Dominique, le beau tabernacle où se conserve la tête de la sainte, et à l'extérieur duquel on remarque son portrait, assez heureusement caractérisé (1). D'autres sculpteurs moins célèbres briguèrent le même honneur comme une sorte de consécration à leur ciseau, et l'achèvement de la chapelle de Fontebranda fournit le moyen d'en satisfaire plusieurs, qui n'avaient pas trouvé d'emploi à leur zèle pieux dans les grands édifices publics (2). Il y eut même un sculpteur étranger, un Florentin, qui joignit son hommage à ceux des indigènes, et quel hommage! C'est un buste qui surpasse en beauté tout ce que l'école Siennoise a produit en ce genre (3), et, comme nous savons qu'Antoine et Bernard Rosellini étaient en grande faveur auprès de la famille Piccolomini, nous pouvons en conclure que ce chef-d'œuvre est l'ouvrage de l'un ou de l'autre. Longtemps après eux vint un miniaturiste très-obscur, nommé Litti Corbizi, qui peignit un livre d'heures pour la confrérie de Sainte-Catherine (4), et qui fut si bien inspiré par sa tâche, qu'il se montra supérieur, pour une fois, au fameux Atavante lui même. L'émulation ne fut pas moindre parmi les peintres indigènes. Neroccio, qui

(1) *Ibid.*, pag. 335. Le même document prouve que la tête d'argent qui enveloppait la relique était l'ouvrage de l'orfèvre Francesco di Antonio.

(2) On cite un *maestro Urbano* qui fit une statue en marbre de sainte Catherine et sculpta le bénitier de la chapelle. *Documenti*, etc., vol. II, pag. 340.

(3) Ce buste se trouve dans la maison Palmieri.

(4) Ce livre d'heures se trouve à la bibliothèque de Sienne.

avait tant enlaidi saint Bernardin, n'osa pas se fier aux prouesses de son pinceau ; mais il voulut, en guise d'expiation, sculpter une statue en bois de sainte Catherine pour l'autel de Fontebranda (1), et Giovanni di Paolo, qui n'osa peut-être pas s'aventurer à tracer son image, ne dédaigna pas de travailler dans le même lieu à des œuvres subalternes, totalement étrangères à son art, mais qui, se rapportant au culte de la sainte, prenaient dès lors, à ses yeux, une grande importance.

Non-seulement Ansano n'eut point de pareil sacrifice à faire, mais on peut dire qu'il fut le plus heureux entre tous ses compétiteurs. Pour inaugurer la prise de possession de la nouvelle sainte, comme seconde patronne de Sienne, il fut résolu, par délibération solennelle, que son image serait peinte dans une des salles du palais public, et ce fut au pinceau d'Ansano que cette tâche si convoitée fut dévolue. Ce monument de patriotisme et de piété se trouve encore aujourd'hui à la même place, et, malgré la retouche qui n'a pas moins nui à l'effet des demi-teintes qu'à la pureté des contours, il faut être bien dépourvu du sentiment du beau, du beau moral comme du beau esthétique, pour n'être pas ému devant cette figure si éminemment virginale, dont les traits, le regard, les mouvements, la pose et jusqu'à la draperie accusant les membres avec la plus juste mesure, expriment mieux que ne pourraient le faire toutes les paroles, ce qui est renfermé dans la notion mystique d'*épouse du Christ*, notion que l'artiste devait avoir présente à l'esprit, puisqu'il avait ajouté, en guise de commentaire, ce distique si naïf qu'on a eu tort d'effacer :

(1) *Documenti*, etc., vol. II, p. 340.

O Catarina, tu vergine bella,
Sacra sposa di Cristo e chiara stella.

Ce n'était pas tout : dans l'espèce de peinture triomphale qu'il fut chargé d'exécuter, immédiatement après, au dessus de la porte Romaine, il put encore introduire cette même sainte, dans le même costume et probablement d'après le même type; mais ici la main des hommes a si bien secondé les ravages du temps, qu'on peut à peine se faire une idée de l'ensemble de la composition, loin de pouvoir s'en faire une, même approximative, des groupes de saints et de saintes qui sont rangés sur le premier plan.

Nous n'aurions donc aucun moyen de connaître, dans toute son exactitude et dans toute sa beauté, le type créé par la chaste et poétique imagination d'Ansano, s'il ne l'avait pas reproduit, comme un accessoire presque imperceptible, sur un grand tableau qui est à l'Académie des beaux-arts, ou plutôt sur la base de son encadrement. C'est un simple buste, dont les dimensions n'excèdent pas de beaucoup celles de la miniature ; mais, jusqu'à présent, sauf une légère égratignure au coin de l'œil, il est resté parfaitement intact, et je lui assignerais volontiers, parmi les produits de l'art chrétien, une place analogue à celle qu'on assigne au fameux camée de Livie parmi les produits de l'art antique. L'artiste l'a peinte à la fleur de l'âge, mais dans toute la naïveté de l'adolescence et avec ce reflet de transfiguration que devaient lui donner ses visions célestes, qui avaient commencé pour elle dès l'âge de sept ans. Les autres peintres siennois qui traitèrent ce sujet après Ansano, ne négligèrent pas cette donnée mystique, mais ils ne

la rendirent pas avec le même bonheur, ce qui n'empêcha pas quelques-uns d'entre eux, en abordant ce thème si attrayant, de se surpasser eux-mêmes. Francesco di Giorgio, par exemple, qui cultiva la peinture avant de se faire architecte, et dont il reste deux tableaux assez médiocres, mais très-riches en figures, n'y en a mis qu'une seule qui soit un peu gracieuse, et cette figure est celle de sainte Catherine. Le pinceau fantastique et presque sauvage de Beccafumi semble ne s'être complétement apprivoisé qu'une seule fois, c'est quand il a représenté la sainte à genoux, recevant les stigmates, et tendant les bras vers la croix avec un élan d'amour qui ne peut plus se contenir. Quant à la sainte Catherine de Razzi, dans l'église de Saint-Dominique, telle est la fascination qu'elle exerce sur le spectateur, par la beauté de ses traits et par l'intensité de son expression, que je me garderai bien de la comparer avec celle d'Ansano, de peur d'être tenté de faire comme Pâris, et d'adjuger la palme, non pas à la plus digne, mais à la plus belle.

La grande vogue d'Ansano, comme peintre de Madones, avait commencé longtemps auparavant. C'était là sa vocation spéciale, et son goût personnel se trouva si bien d'accord avec celui du public, qu'il produisit à lui seul plus d'ouvrages de ce genre que tous les artistes siennois de la même génération pris ensemble. On peut même dire que, sur la fin de sa carrière, il en produisit trop, car le temps et peut-être aussi l'inspiration lui manquant pour satisfaire l'empressement toujours croissant dont il était devenu l'objet, il se contenta quelquefois de reproduire mécaniquement les mêmes types et les mêmes compositions, et c'est là le seul genre de décadence qu'on puisse lui reprocher, si toutefois l'on peut appeler de ce nom

certaines intermittences qui n'étaient dues qu'à l'excès même de sa vogue, et qui ne l'empêchaient pas de retrouver au besoin sa verve accoutumée, même dans son extrême vieillesse, comme le prouve son magnifique tableau de l'Assomption, qu'il exécuta dans sa soixante-douzième année.

Tous ceux qu'on a réunis à l'Académie des beaux-arts (et il y en a près d'une vingtaine) ont pour sujet principal la glorification de la Vierge, tantôt sous une forme, tantôt sous une autre, mais le plus souvent avec des figures accessoires dont quelques-unes sont des chefs-d'œuvre d'élégance et de goût. Quelquefois le type de la Vierge semble se rapprocher beaucoup de l'ancienne école Siennoise; quelquefois cette réminiscence s'affaiblit au point d'être à peine perceptible, excepté dans l'ordonnance générale et dans le costume, qui n'est jamais arbitraire.

Ce n'est pas dans ses plus anciens tableaux qu'Ansano montre le plus de respect pour les types traditionnels. Celui de l'Observance, le seul ouvrage de sa jeunesse qui soit parvenu jusqu'à nous (1), m'a paru révéler un apprentissage fait sur les peintures de Berna, particulièrement sur celles d'Asciano, dont j'ai déjà eu occasion de parler. Ce sont les mêmes tons clairs, le même modelé, le même tissu serré dans les fibres, et la même tendance à donner du relief aux formes. On trouvera des qualités analogues dans son tableau de la collégiale de San-Quirico, qui m'a paru appartenir également à sa première manière, et qui, sous certains rapports, est une de ses plus belles productions.

L'ordre religieux qui paraît lui avoir été le plus

(1) La date est de 1436 ; Ansano avait alors trente ans.

sympathique, après les moines de l'Observance, fut celui des gésuates (1), pour lesquels son pinceau fut employé à plusieurs reprises et à des époques très-éloignées les unes des autres; car, des trois grands tableaux qui ont été transportés de leur couvent de Saint-Jérôme à l'Académie des beaux-arts, l'un, très-endommagé par la retouche et par la fumée, porte la date de 1447; l'autre, beaucoup mieux conservé, est nécessairement postérieur à la canonisation de saint Bernardin, puisque ce saint y figure, à gauche de la Madone; et le troisième, le plus précieux de tous, à cause de ce délicieux buste de sainte Catherine dont nous avons parlé plus haut, doit, pour la même raison, avoir été exécuté au moins dix ans plus tard; aussi se ressent-il des progrès que l'artiste avait faits dans cet intervalle. Non-seulement son type de Vierge a gagné en grâce et en majesté, mais les anges qui entourent son trône sont devenus, pour ainsi dire, des créations stéréotypées; c'est dans tous la même expression radieuse, la même coupe de visage, les mêmes grands yeux noirs, et, sur la tête de tous, la même couronne de fleurs, moins peut-être par pauvreté d'imagination que par une allusion systématique de l'identité de leur béatitude, identité dans sa source ainsi que dans le mode et le but de son expansion, identité dans le sentiment qui les fait s'incliner avec amour ou se grouper avec allégresse autour de celle qui, étant la Reine des cieux pour tous, était en outre, pour les Siennois, la reine de leur cité.

Mais ses vierges les plus intéressantes ne sont pas

(1) Cet ordre, qui se distingua par son aptitude à la culture des arts, avait été fondé, en 1360, par un noble siennois, nommé Giovanni dei Colombini.

celles qui expriment le mieux l'une ou l'autre de ces deux royautés. Il y en a quelques-unes, et ce ne sont pas les moins belles, dont la physionomie est voilée par une vague tristesse qui leur donne un charme inexprimable. Il y en a deux de ce genre dans la collection de l'Académie des beaux-arts : l'une qui n'a que deux anges pour cortége et dont le regard expressif, joint à son étreinte pleine d'angoisse, laisse deviner le pressentiment qui lui serre le cœur pendant qu'elle presse dans ses bras son divin Enfant, l'autre que je mets au dessus de toutes les Vierges d'Ansano, non-seulement à cause de la beauté du type, qui se rapproche plus que jamais des anciens modèles, mais aussi à cause du fini de l'exécution et de la prédominance des teintes claires sur toutes les autres : on dirait qu'il y a, dans tout l'ensemble, quelque chose qui tient de la pureté du firmament et de sa splendeur. Une inscription, qu'on lit au dessous, nous apprend que ce chef-d'œuvre était un tableau votif, destiné à être enseveli dans un cloître, avec celle qui l'avait commandé, *pour l'âme de son père et de sa mère,* et qui s'appelait sœur Bartolomea di Domenico. Que l'artiste se soit inspiré gratuitement d'une destination si touchante, ou que ses affections personnelles aient déterminé son concours à cette œuvre de piété filiale, il est certain que, comme peintre d'images de dévotion, il s'y est surpassé lui-même.

Il en a cependant fait quelques-unes de plus grandioses et de plus triomphales, qui sont, à la fois, des preuves de l'essor, de plus en plus élevé, de son imagination, et des monuments de la piété publique; je veux parler du couronnement de la Vierge, qui fut évidemment son sujet de prédilection, comme il le fut de fra Angelico, avec lequel il offre, d'ailleurs,

plusieurs traits de ressemblance; mais Ansano eut sur lui l'avantage de pouvoir confondre ses inspirations patriotiques avec ses inspirations religieuses, quand il traçait, dans les salles du palais et jusque sur les remparts de la ville, l'image de la Reine des cieux, comme inspiratrice de bons conseils et protectrice suprême de la patrie.

Son plus ancien couronnement de la Vierge se trouve au rez-de-chaussée du palais communal, mais tellement défiguré par la retouche peu scrupuleuse et peu intelligente d'un mauvais peintre du XVIIe siècle, nommé Salimbeni, qu'on n'y reconnaît aucune trace de cette pureté d'expression et de cette grâce de contours qui caractérisent les compositions d'Ansano (1). On a même poussé la barbarie ou la profanation jusqu'à rajeunir, par une forte couche de carmin, les visages des divers personnages, sans excepter ceux de la Vierge et du Christ qui la couronne, de sorte qu'on est obligé de chercher ailleurs la preuve du succès avec lequel l'artiste traita ce sujet si éminemment mystique.

Pour trouver cette preuve étalée dans toute sa magnificence, ses contemporains et même les deux générations suivantes n'avaient qu'à franchir la porte Romaine et se retourner ensuite, pour contempler à loisir cette grande peinture à fresque, réduite aujourd'hui à quelques informes débris, mais qui, combinant alors la beauté des formes et l'éclat du coloris avec

(1) Cette fresque fut peinte en 1445, par conséquent avant la canonisation de saint Bernardin, dont l'image, comme figure latérale, fut ajoutée longtemps après. En 1448, il fut chargé de peindre une Assomption pour la chapelle du même palais, en prenant pour modèle *le storie che sono a capo le porte dello spedale della Scala. Documenti*, etc., p. 256.

des dimensions imposantes, faisait que le citoyen siennois, plus fier que jamais de ce céleste patronage, passait sous cette voûte comme sous un arc de triomphe.

Il y avait déjà près d'un demi-siècle que les Siennois avaient songé à faire peindre le couronnement de la Vierge au dessus de la porte Neuve, appelée plus tard la porte Romaine. Dans une délibération solennelle de 1416, renouvelée en 1421, il avait été résolu que ce serait Taddeo di Bartolo, alors la grande lumière de l'école Siennoise, qui serait chargé de cette tâche honorable; mais la mort lui ayant à peine laissé le temps d'en esquisser les premiers contours, ce projet avait été perdu de vue pendant vingt ans, et n'avait été repris qu'en 1442, par des magistrats tellement ignares, qu'ils avaient donné à un certain Landucci, porte-drapeau du quartier de Saint-Martin, la commission de leur procurer le meilleur peintre possible, pour exécuter, d'après l'esquisse de Taddeo, cette peinture triomphale tant de fois ajournée. Le choix du négociateur était tombé sur Stefano di Giovanni, surnommé *il Sassetta*, auteur de plusieurs ouvrages, aujourd'hui tous détruits, tant dans le Dôme que dans l'hospice *della Scala* et qui fut, aussi lui, arrêté par la mort presque au début de son entreprise; et ce fut après une nouvelle interruption de plus de dix ans, qu'Ansano fut appelé à placer cette espèce de couronne civique sur la tête de celle à qui était spécialement confié le salut de la patrie. Ansano consacra deux années à l'exécution de cette œuvre colossale, commencée très-peu de temps après la canonisation de sainte Catherine, et qui forme comme le point culminant de sa carrière artistique, bien qu'il approchât de sa soixantième année. Ce fut, en effet, vers

cette époque qu'il fit, outre ses plus importants travaux de Sienne, le beau tableau du Dôme de Pienza, qui le faisait entrer en partage de la faveur intelligente que le pape Piccolomini témoignait aux meilleurs artistes de l'école Siennoise ; et l'on peut assigner approximativement la même date au couronnement de la Vierge, qui est à l'Académie des beaux-arts, et dont le parfait état de conservation peut, jusqu'à un certain point, nous dédommager de la destruction de celui de la porte Romaine. Jamais le mouvement de la Vierge s'inclinant humblement devant son divin Fils n'a été rendu avec plus de grâce par aucun artiste ombrien ou florentin, pas même par fra Angelico, le peintre mystique par excellence. Jamais on ne donna plus d'expression à des yeux modestement baissés, ni à des mains délicatement jointes sur la poitrine. Jamais Ansano ne traça une figure dont on puisse affirmer plus hardiment qu'elle fut une image de dévotion pour lui, avant de l'être pour les autres. Il n'y a pas jusqu'au costume de la Vierge et aux plis de son riche manteau triomphal, qui ne soient traités avec une pureté de goût qu'on pourrait appeler classique. Aussi cette composition pourrait-elle passer, à bon droit, pour le chef-d'œuvre de l'artiste, s'il n'avait pas échoué dans son type de Christ, auquel il resta malheureusement trop fidèle (1).

Il y avait une autre composition du même genre qui était exempte de cet inconvénient, c'était l'Assomption de la Vierge qu'il avait peinte, dès 1448, pour la chapelle du palais communal, et qu'on est d'autant plus

(1) Ce même type défectueux se trouve dans la fresque du palais communal, et dans un autre couronnement de la Vierge, en petit, qui est à l'Académie des beaux-arts.

étonné de ne pas trouver plus souvent parmi ses œuvres ; car nul sujet n'était plus en harmonie avec la tendance spéciale de son imagination ; mais son immense popularité, comme peintre de Madones, déterminait d'avance la forme sous laquelle on voulait avoir des produits de son pinceau. Ce fut seulement dans son extrême vieillesse et très-peu d'années avant sa mort, que les religieuses du couvent de Sainte-Pétronille lui demandèrent, pour leur église, un tableau de l'Assomption. Or, la fête de l'Assomption était alors et n'a pas cessé d'être jusqu'à présent le grand jour du peuple siennois. Il s'agissait donc encore d'une œuvre d'un caractère mixte, comme le couronnement de la Vierge, et qui demandait, au même titre, une double inspiration. On peut voir dans la collection de l'Académie des beaux-arts comment Ansano s'acquitta de cette dernière tâche. Il y a peut-être, dans les figures latérales, une certaine monotonie d'expression qui semble accuser un commencement de déclin dans son imagination ; mais dans la partie centrale, tout est resplendissant de gloire et de lumière, et les anges qui font cortége à la Reine des cieux ne sont nullement inférieurs à ceux qu'on admire dans ses autres tableaux. Seulement on est étonné de voir qu'il renonce, pour la première fois, à son type de Vierge, pour en adopter un beaucoup moins attrayant, mais auquel le nom de Lorenzetti donnait une sorte d'autorité traditionnelle. Ce type, embelli par Ansano, était pris d'un autre tableau de l'Assomption, dont nous avons parlé ailleurs, et qui se trouve également à l'Académie des beaux-arts. Déjà plusieurs artistes l'avaient reproduit, sans croire déroger à leur dignité, entr'autres Taddeo di Bartolo qu'on ne pouvait pas soupçonner de vouloir suppléer ainsi à la pauvreté de

son imagination (1). Il n'est donc pas étonnant qu'Ansano ait fait de même, dans une circonstance et à un âge où il se défiait peut-être de la sienne. C'était un acte d'abnégation de plus, à la suite de tant d'autres qui marquèrent sa longue et laborieuse carrière, et qui, joints à d'autres vertus demeurées inconnues, devaient lui mériter cette courte et belle oraison funèbre : « Ansano fut un peintre fameux qui vécut tout en « Dieu. »

Quand il mourut, en 1483, la période, comparativement pacifique, dans laquelle la république était entrée, vers le milieu du xve siècle, était arrivée à son terme, et les haines politiques avaient éclaté avec d'autant plus de violence, qu'elles avaient été plus longtemps comprimées ou adoucies par les pieuses préoccupations auxquelles avait donné lieu l'inauguration d'une sorte de culte national, en l'honneur de saint Bernardin et de sainte Catherine. Au bout de quarante ans, cette influence se trouve, non pas usée, mais impuissante contre le torrent démocratique, devenu plus envahissant que jamais, et grossi par les affluents que lui apportaient les plus mauvaises passions, entre lesquelles les rancunes de famille et la cupidité jouaient le principal rôle. Toutes les lois, tous les règlements de police, toutes les mesures administratives, tous les décrets de confiscation, tous les arrêts de mort ou d'exil étaient dictés par les motifs les plus odieux ou les plus abjects. Chaque victoire était marquée par une exploitation de plus en plus impudente de la fortune publique et par un redoublement de férocité envers les vaincus. Une ligue de

(1) Cette reproduction, en très-petites dimensions, avec quelques changements, se trouve à l'Académie des beaux-arts.

vingt-cinq ans conclue, en 1483, par l'astucieux Laurent de Médicis avec la populace siennoise, fit croire à cette dernière qu'elle n'avait plus rien à craindre et cette croyance lui ôtant son dernier frein, il en résulta des scènes à la fois si effroyables et si dégoûtantes, que c'est un soulagement de n'avoir pas à les retracer dans leurs détails. Il suffira de dire qu'elles étaient le plus souvent entremêlées de processions et de prières publiques, hypocritement ordonnées pour remercier ou pour implorer les puissances célestes. Quelquefois on jouait une autre comédie, sous forme de réconciliation, et on y faisait intervenir des serments imprécatoires dont les termes faisaient trembler les citoyens honnêtes et dont la facile violation les faisait trembler encore davantage ; mais le grand scandale était réservé pour la semaine de Pâques de cette même année 1483. Une indulgence extraordinaire, en guise de Jubilé, avait été accordée par le souverain pontife, et l'on avait vu y participer un bon nombre de jeunes gens dont la conversion, réputée presque impossible, semblait être du meilleur augure ; mais, trois jours après cette sacrilége démonstration, pendant que le légat apostolique prêchait dans le Dôme sur le pardon des injures, ces mêmes jeunes gens, au mépris de leurs serments et de leur communion pascale, coururent comme des forcenés au palais public où étaient détenus les chefs du parti vaincu, et, après les avoir tous précipités des fenêtres sur la place, ils allèrent sommer les magistrats de faire mettre à mort les déportés de Radicofani et ceux qui étaient enfermés dans les autres forteresses. En effet, on n'en épargna pas un seul, et, la terreur gagnant peu à peu les citoyens qui se croyaient menacés comme ouvertement hostiles ou comme suspects, le nombre des exilés

volontaires alla toujours en croissant, et les vainqueurs, encouragés de loin par les perfides largesses des Médicis, et, de près, par le silence qui régnait autour d'eux, mirent le comble à leur mépris des lois divines et humaines, en ordonnant une grande solennité dans le Dôme, pour renouveler, en leur nom, le don de la ville de Sienne à la sainte Vierge.

A tant de maux accumulés il n'y avait plus qu'un remède, c'était la discorde des oppresseurs qui se subdivisèrent en deux fractions acharnées à la destruction l'une de l'autre. De nouvelles résistances provoquées par la violence et surmontées par la force amenèrent de nouvelles confiscations, de nouvelles exécutions, de nouveaux exils, et les exilés du dernier ban s'étant rencontrés au dehors avec les exilés du premier ban, il se forma une ligue entre eux pour la délivrance de la patrie commune, délivrance facilitée par la misère du peuple qui, après avoir achevé de piller les maisons des bannis, se voyait dénué de toute ressource. Il y eut donc une réaction rapide dans toutes les classes de la population, les unes voulant du travail et du pain, les autres commençant à se désabuser des bienfaits imaginaires d'une liberté orageuse qui semblait avoir besoin de crises périodiques et toujours sanglantes. Cette réflexion, un peu tardive, conduisait naturellement à l'idée d'un pouvoir plus ou moins despotique, ou d'une protection étrangère assez forte pour garantir au moins l'ordre matériel. Les partisans d'un maître indigène avaient, dans Pandolfo Petrucci, un candidat habile et courageux, déjà recommandé par son exil et par sa bonne fortune du 22 juillet 1487, quand il était rentré en libérateur dans sa patrie. A force d'épier et d'exploiter toutes les circonstances, favorables ou non, il parvint à concentrer entre ses mains la plus grande

portion des pouvoirs publics ; ce qui excita l'ombrage des uns, la jalousie ou l'animosité des autres, et donna naissance à un parti qui mit follement son espoir dans Charles VIII, roi de France, dans les revers duquel la république se trouva plus tard enveloppée. Alors on vit reparaître, plus puissant et plus populaire que jamais, le même Pandolfo Petrucci ; mais la première condition de sa puissance était le protectorat d'un roi étranger, protectorat incertain, coûteux, humiliant, que César Borgia, alors la terreur de toute la Toscane, cherchait à supplanter. Les Siennois, qui continuaient leurs sanglantes querelles, même au plus fort de toutes ces intrigues, penchaient tantôt vers l'un, tantôt vers l'autre, chassant Pandolfo Petrucci par peur de Borgia, puis le rappelant par peur de Louis XII. Jamais on n'avait vu de républicains si souples dans leurs évolutions, ni si résignés à subir toutes les humiliations qui pouvaient ou semblaient pouvoir leur garantir la sûreté de leurs personnes et de leurs biens. Le mépris pour eux fut porté si loin, qu'après la mort de Pandolfo Petrucci, en 1512, Sienne fut vendue 30,000 ducats par l'empereur Maximilien à Jules II, qui n'eut pas le temps de jouir de son marché. Alors commencèrent les longues et funestes complications auxquelles donnèrent lieu les relations avec les Médicis, d'abord avec Léon X, puis avec Clément VII qui, après avoir asservi Florence avec le secours des armes espagnoles, voulut faire entrer Sienne en partage de cette honteuse servitude ; en général, le parti de la bourgeoisie, qu'on appelait le parti des *Neuf* (*i noveschi*), se prêtait, sans répugnance et même avec ardeur, aux combinaisons les plus avilissantes, quand ils y voyaient leur avantage, tandis que le parti populaire, dans ses accès de sau-

vage patriotisme, se laissait tellement emporter par sa fureur contre les traîtres, qu'il voyait partout des complices, et ne voulait plus distinguer, quand venait le jour de ses vengeances, les innocents d'avec les coupables. Il y eut des crises terribles, qui ne furent pas courtes, et qui rappellent, à bien des égards, les plus sombres journées de 1793. Il y eut un régime de terreur savamment organisé, avec des proscriptions en masse, des catégories de suspects, des tribunaux révolutionnaires, des jugements sommaires, et même des clubs non moins impérieux et non moins discoureurs que celui des jacobins. Il y eut, en un mot, tous les symptômes de décomposition sociale auxquels on reconnaît que les organes vitaux sont paralysés dans un État, et qu'il ne pourra plus vivre désormais que d'une vie artificielle et mécanique.

L'agonie de cette pauvre république, la plus longue agonie dont il soit fait mention dans l'histoire des peuples libres, se prolongea bien avant dans le XVIe siècle, et dura, avec des alternatives d'affaissement et de convulsions, jusqu'à l'établissement définitif du despotisme, d'abord dans la personne de Charles-Quint et de ses gouverneurs, ensuite dans celle du duc Côme de Médicis, qui entendait, mieux que Machiavel lui-même, l'art de dégrader les âmes et les caractères.

Et que devenait l'école Siennoise au milieu de ce mouvement de désorganisation, qui entraînait si rapidement deux générations successives?

Hélas ! son histoire n'est pas moins triste que celle des partis qui s'entr'égorgeaient pour assouvir leur cupidité ou leurs haines, et il faut ajouter que la plupart des artistes de cette époque ne se montrèrent que trop fidèles à l'exemple de leurs devanciers, en figurant comme acteurs et même comme instigateurs,

dans les troubles qui préparaient l'asservissement de leur patrie. A cette première cause de décadence de l'art national, s'en joignit une autre non moins douloureuse, mais non moins efficace, je veux dire l'invasion simultanée de plusieurs écoles étrangères, dans un temps où le fil des traditions avait été rompu par la violence des passions politiques.

L'école Siennoise compte encore, à la fin du xve siècle et au commencement du xvie, quelques peintres restés stérilement fidèles à ces traditions, et qu'on peut regarder comme les continuateurs, à la vérité très-médiocres, de la manière de Matteo di Giovanni. Leur médiocrité ne s'explique que trop bien par la part qu'ils prirent aux événements contemporains, et le plus connu d'entre eux, Benvenuto di Giovanni, poussa cette participation jusqu'à se rendre instigateur et même instrument des fureurs démocratiques. Capitaine de compagnie en 1480, date des premiers troubles qui ensanglantèrent les rues de Sienne, il devint, à plusieurs reprises, membre du gouvernement populaire, et il était en fonctions dans cette affreuse journée de 1483, quand des forcenés, aggravant le meurtre par le sacrilége, allèrent, presque au sortir de la communion pascale, précipiter des fenêtres du palais communal les détenus politiques qu'on n'osait pas juger. Sanctionner un pareil acte par son nom et l'absoudre par son silence, était un mérite qui ne pouvait pas rester sans récompense ; aussi la préférence lui fut-elle assurée sur tous ses rivaux, pour plusieurs travaux qu'il s'agissait d'exécuter dans le Dôme, et pour quelques-uns desquels sa compétence était au moins douteuse ; car les miniatures dont il orna les livres de chœur ne se distinguent, ni par la suavité ni par la correction, et les trente-cinq figures en clair-

obscur qu'il peignit dans l'intérieur de la coupole sont aussi dépourvues d'élégance que de caractère. Or, leur date coïncide précisément avec celle de ses premiers exploits démocratiques. C'est aussi celle de son tableau de saint Dominique, si remarquable par la vulgarité des types dans les personnages accessoires : il y en a un surtout qu'on dirait avoir été tracé d'après un des bourreaux qui travaillaient sous ses ordres. Mais il y a un autre tableau qui porte encore plus visiblement l'empreinte de son imagination patibulaire, c'est celui où il a représenté l'Ascension de Notre-Seigneur, avec une foule de spectateurs parmi lesquels il a voulu placer sainte Catherine de Sienne (1). On peut affirmer hardiment que jamais peintre d'aucune école ne traita ce sujet d'une façon si repoussante: cette figure si douce de sainte Catherine devient ici une véritable harangère, et le groupe des apôtres, témoins du miracle, ressemble bien plutôt à une bande de malfaiteurs. Quant à la figure du Christ, elle est trop ignoble pour qu'on s'arrête à en signaler les défauts. L'artiste aura franchi, sans le savoir, les limites qui séparent l'art sérieux de la caricature.

Son fils Girolamo di Benvenuto, dont les ouvrages sont encore plus rares, hérita du style paternel, sans y rien ajouter du sien ; c'est la même crudité dans les couleurs locales, les mêmes teintes bronzées dans le clair-obscur. Seulement il y a moins de vulgarité dans ses types, sans que pour cela ils aient rien d'attrayant, comme on peut le voir dans son tableau de la chapelle des voûtes, à Saint-Dominique. Il y a deux saints docteurs, à contours très-secs et d'une physionomie presque farouche, ce qui est un tort très-pardonnable, en

(1) Ce tableau se trouve à l'Académie des beaux arts.

comparaison de celui qu'il a eu d'y placer une sainte Catherine si peu conforme à l'idéal que s'en étaient formé les peintres de la génération précédente ; mais l'artiste, lancé, à la suite de son père, dans l'arène sanglante des révolutions, n'avait pu faire, sous lui, qu'un court et mauvais apprentissage, et il aimait beaucoup mieux être porte-étendard de son quartier, comme il le fut à plusieurs reprises, que tracer des images de dévotion. Une seule fois, il lui arriva de prendre son art vraiment au sérieux ; ce fut en peignant, au-dessus du maître-autel de l'église de Fonte-Giusta, cette grande fresque représentant l'Assomption de la Vierge, imitation malheureuse de Matteo di Giovanni, surtout en ce qui concerne la figure principale.

Giovanni Cini joua un rôle beaucoup plus actif et comme peintre et comme patriote, ou plutôt il ne sépara jamais ces deux qualités l'une de l'autre ; car il peignit les combats auxquels il avait assisté comme porte-enseigne, et, quand il rentrait du champ de bataille dans son atelier, il ne reprenait son pinceau que pour se livrer à son goût exclusif pour les peintures politiques, comme des commémorations de victoire, ou des gonfalons pour les fêtes civiles, ou des étendards pour les capitaines de justice, ou des pennons pour les trompettes, ou des bannières pour les compagnies armées. Ce fut lui qui, en 1488, eut l'honneur de peindre l'étendard de la liberté, et ce fut encore lui qui, quarante ans plus tard, fut chargé de le restaurer. La quantité de paiements qui lui furent faits pour des travaux de ce genre est vraiment incroyable. Il fallait qu'il fût doué d'une verve toute spéciale pour réveiller, à l'aide d'une image ou d'un emblême, les sentiments exaltés dont se nourrissait le patriotisme

siennois. Aussi, quand il fallut marcher, en 1526, contre les troupes de Clément VII, s'adressa-t-on à lui pour peindre l'étendard de la Vierge, qui reçut en quelque sorte une double consécration de la victoire de Camullia, l'une des plus glorieuses que la république eût remportées depuis celle de Monteaperti. Non-seulement l'artiste dont nous parlons y paya de sa personne, comme porte-enseigne du quartier de Salicotto, mais il eut la jouissance, bien douce pour un artiste patriote, de peindre le tableau destiné à perpétuer le souvenir de ce mémorable événement. Ce tableau, qu'on peut voir encore aujourd'hui daus l'église de Saint-Martin, est d'une touche assez vigoureuse ; mais on y cherche en vain le caractère triomphal et monumental qu'on voudrait trouver dans un ouvrage de ce genre. C'est encore la glorification de la Vierge, par ce qu'on regardait cette victoire comme l'effet de son intercession jointe à celle de l'apôtre saint Jacques, dont la fête avait lieu le jour de la bataille; il eut donc, aussi lui, son monument, et on lui bâtit une église dans le quartier Salicotto, avec les matériaux d'une tour qu'on abattit tout exprès. Ce ne fut pas tout : pour expliquer plus clairement à la postérité le motif de cette consécration, Cini peignit, sur le gradin du maître-autel, une miniature bien supérieure, pour la grâce et le sentiment, à son grand tableau de Saint-Martin ; mais cette supériorité est moins l'effet de son inspiration personnelle que de l'ascendant qu'avaient pris sur son imagination mobile les peintures si attrayantes d'Antoine Razzi. La Madone couvrant Sienne de son manteau est presqu'une reproduction du type favori de ce peintre lombard, et le saint Christophe pourrait facilement passer pour un ouvrage de sa main.

Il faut encore signaler comme un des derniers représentants de l'ancienne école, Bernardino Fungai, probablement élève de Matteo di Giovanni, mais sans marcher bien scrupuleusement sur les traces de son maître ; car on trouve, dans le petit nombre d'ouvrages qu'il a laissés, des innovations de plus d'un genre, mais qui ne sont pas toutes également heureuses. D'abord il donne à ses figures des proportions démesurément longues, avec des têtes beaucoup trop petites; ensuite son type de Madone est tout à fait dénué de grandeur, même dans son couronnement de la Vierge, qui est regardé comme son chef-d'œuvre (1). Enfin son coloris a quelque chose de dur et de métallique, qui se reflète des objets inanimés sur les membres et souvent sur les physionomies, qu'il a su néanmoins rendre parfois assez gracieuses, sinon quant à l'expression, du moins quant aux contours. Ce qui convient le moins à son pinceau, c'est le nu, comme le prouve la triste figure de saint Sébastien, dans son tableau, d'ailleurs assez médiocre, de l'église des Carmes; et ce qui lui convient le mieux, ce sont les anges, bien qu'il n'y ait pas de comparaison à faire entre les siens et ceux de son maître ou de son modèle Matteo.

Les peintres des générations précédentes avaient négligé systématiquement le paysage et, en général, tous les ornements accessoires empruntés au règne animal ou végétal : ceux qui seraient tentés de dire que c'était par impuissance, n'ont qu'à lire les trois pages de Ghiberti sur les fresques d'Ambrogio Lorenzetti, dans le cloître des Franciscains ; et, s'ils sont épris des chevaux de bataille de Paolo Uccello, qu'ils les comparent

(1) Dans le chœur de l'église des Servites.

avec ceux de la grande fresque du palais public, ou, mieux encore, avec celui qui, monté par saint Georges, s'élance sur le dragon, et à la tête duquel Taddeo di Bartolo a su donner une expression dont l'artiste florentin n'approcha jamais (1). Il n'aurait donc dépendu que des Siennois d'exploiter cette branche de l'art avec succès ; mais pour eux, le fond d'or fut toujours inséparable de l'image de dévotion, ce qu'il ne faut pas attribuer à leurs vues bornées, mais à l'extrême orthodoxie de leur goût. D'ailleurs, leur culte de la Vierge, comme reine de leur cité, ne la voulant pas humble, mais glorieuse, ou sur un trône, ou montant au ciel, ou couronnée par son Fils, l'école ne peignit presque jamais ni la Nativité, ni l'Adoration des bergers, ni l'Adoration des mages, ces trois sujets favoris des écoles Florentine et Ombrienne, et qui se prêtent à l'introduction de tous les genres de naturalisme, y compris le portrait. Fungai paraît avoir été un des premiers à tâcher de remplir ces diverses lacunes, et, sous ce rapport, ses deux tableaux de l'Adoration dans l'étable (2) offrent un véritable intérêt, du moins en ce qui concerne les portraits; car les rois et les bergers ne sont pas autre chose. Quant à ses paysages, on y trouve bien une certaine entente de la perspective aérienne ; mais le coloris en est froid et monotone, et le serait bien davantage à côté d'une Nativité de Ghirlandajo ou de Filippino Lippi.

Quand Bernardino Fungai exécutait ces compositions si nouvelles pour l'école Siennoise, il y avait déjà longtemps que l'invasion des écoles étrangères avait commencé. Le premier des envahisseurs avait été Luca

(1) Ce tableau se trouve dans la sacristie de l'église de Saint-Christophe.

(2) Ces deux tableaux sont à l'Académie des beaux arts.

Signorelli de Cortone, quand il était venu, en 1498, peindre la chapelle de la famille Bichi dans l'église de Saint-Augustin. Il était revenu ensuite, à plusieurs reprises, comme pour affermir sa conquête, et sa manière avait tellement plu à ses nouveaux patrons, qu'il n'aurait tenu qu'à lui de rester indéfiniment à leur service.

Après lui, était venu Pérugin, déjà vieux, et comptant déjà huit années de décadence (1503) ; mais son immense réputation lui avait fait pardonner les faiblesses de son pinceau, et son tableau de la Nativité avait trouvé plus que des admirateurs (1). Son élève Pinturicchio l'avait devancé en 1502, et ses succès non contestés l'avaient décidé à faire de Sienne sa patrie adoptive, au moment même où un autre peintre étranger, Antonio Razzi, formé à l'école ou sur les œuvres de Léonard (2), venait éblouir et ensorceler les Siennois par des créations dont le charme avait quelque chose de magique, mais en même temps de très-opposé aux tendances de l'école indigène qui, à la vérité, était alors mourante.

Cette immigration, encouragée par les circonstances, l'était encore plus par le patronage prévoyant de deux familles puissantes, dont l'une, celle des Piccolomini, était, depuis un demi-siècle, en possession de tous les genres d'influence et de tous les genres de gloire ; l'autre, alors représentée par Pandolfo Petrucci, menaçait de devenir une dynastie souveraine, pour prix des services rendus par son chef à la république, depuis qu'elle était en proie aux horreurs de l'anarchie.

(1) Ce tableau fut détruit dans un incendie. Pérugin en peignit un second, qui se trouve encore aujourd'hui dans l'église de Saint-Augustin.

(2) Nous parlerons plus longuement de Razzi, en traitant de l'école Lombarde.

Les Piccolomini avaient fait venir Pinturicchio de Pérouse, et lui avaient fait peindre cette fameuse sacristie que tout le monde connaît, et leur chapelle particulière, dans l'église des Franciscains. De plus, ils avaient appelé à Sienne, pour sculpter les statues dont ils voulaient orner leur chapelle du Dôme, le Milanais André Fusina et le Florentin Michel-Ange dont la gloire ne faisait encore que poindre. Pandolfo Petrucci, visant à une popularité plus solide, employait le génie de Francesco di Giorgio et celui de Balthazar Peruzzi, son architecte favori, à construire des coupoles ou à embellir les édifices sacrés ; mais, pour la décoration de son propre palais, il préférait, aussi lui, les artistes ombriens, et il chargeait Pinturicchio, Luca Signorelli et son disciple Genga, d'y peindre des sujets allégoriques ou mythologiques, leur adjoignant, pour l'ornementation, Antoine Barili (1), qui n'eut jamais sonégal, comme sculpteur en bois, et qui éleva cette branche de l'art à une hauteur inconnue aux autres écoles.

De la combinaison de toutes ces causes et de toutes ces influences, il résulta que Sienne, vers le commencement du XVIe siècle, n'eut plus d'école proprement dite, tout en ayant des artistes nationaux qui pouvaient lui faire honneur, et qui allaient chercher au dehors les enseignements ou les encouragements qui leur manquaient dans leur patrie. Alors vivait encore, mais très-voisin de la tombe, Francesco di Giorgio, peintre médiocre jusqu'à trente-huit ans, puis architecte d'un tel renom, que l'on construisait, d'après son modèle, la coupole de la cathédrale de Milan, sans parler de ses immenses travaux pour le duc d'Urbin,

(1) On conserve, à l'Académie des beaux-arts de Sienne, plusieurs corniches de cet Antoine Barili, qui travailla aussi beaucoup au Vatican.

comme ingénieur civil et militaire (1), et d'une infinité d'autres ouvrages non moins élégants que solides, qui le firent admirer et rechercher depuis Naples jusqu'à la Lombardie (2).

L'année même de sa mort (1502), un autre artiste siennois, encore plus étranger que lui à l'école Siennoise, Balthazar Peruzzi, bien supérieur à lui comme peintre, et, pour le moins, son égal en architecture, faisait son premier voyage à Rome où il devait devenir, plus tard, le rival de Michel-Ange et le disciple de Raphaël, mais disciple tellement distingué entre tous les autres, qu'on pourrait le regarder, à certains égards, comme un des fondateurs de l'école Romaine (3).

Son compatriote Girolamo del Pacchia était aussi allé à Rome, à peu près vers le même temps (4) ; mais ce voyage avait été précédé d'un assez long séjour en Toscane, durant lequel il s'était tellement épris de la manière de Mariotto Albertinelli, qu'il sembla ne plus aspirer à d'autre gloire qu'à celle de marcher servilement sur les traces de ce dangereux modèle. Il parvint en effet à s'approprier si bien sa manière et son brillant coloris, qu'on pourrait confondre ses œuvres avec celles de l'artiste florentin, si Pacchia ne se trahissait par une certaine dureté de types et même de contours, qui devait être en harmonie avec son caractère. Sa Vierge est toujours la même, du naturalisme

(1) On lui attribue l'invention et la pratique des mines dans les siéges. Nous verrons ailleurs qu'il ne fut pas l'architecte du palais ducal à Urbin

(2) Son chef-d'œuvre est l'église *della Madonna del Calcinaio*, près de Cortone.

(3) Nous reparlerons de Peruzzi dans le chapitre sur l'école Romaine.

(4) Ce Pacchia est un personnage tout différent de Pacchiarotto, dont nous parlerons bientôt.

tout pur, mais beaucoup moins heureusement choisi que celui de Mariotto Albertinelli. Son chef-d'œuvre n'est pas, à mon avis, son tableau de la Visitation qu'on voit à l'Académie des beaux-arts, mais celui de l'église de Saint-Christophe, surtout les deux figures latérales qui ont vraiment de la grandeur, et qui étaient mieux adaptées à la vigueur, ou plutôt à la rudesse de son pinceau. Ce qui lui convenait le mieux, c'étaient des Pères du désert ou un jugement dernier. Au lieu de cela, on lui donna, ou plutôt on lui livra, comme à un bourreau, les deux figures les plus suaves et les plus gracieuses, celles sur lesquelles l'art siennois s'était exercé avec le plus de prédilection ; je veux dire qu'il fut chargé de peindre, en partie, l'histoire de la Vierge pour la confrérie de Saint-Bernardin, et l'histoire de sainte Catherine, dans l'oratoire de Fontebranda. Toutes ces fresques ont été si brutalement retouchées il y a quinze ans, qu'elles ne sont plus aujourd'hui que des ruines. Cependant, à travers ces ruines, on voit que l'artiste s'est efforcé d'être gracieux. J'oserai même dire qu'il l'est un peu dans le tableau de la naissance de la Vierge, bien que la plupart des figures accessoires soient manquées ; il l'est beaucoup moins dans l'Annonciation, et il l'est plus que jamais dans la fresque où il a représenté sainte Catherine s'approchant respectueusement du lit funèbre sur lequel est couchée sainte Agnès de Montepulciano. On serait presque tenté d'y voir le produit d'un autre pinceau.

Toutes les tâches confiées au sien semblaient être choisies au rebours de sa vocation. Outre les peintures cycliques dont nous avons parlé, il peignit encore, pour les confréries, des bannières et des catafalques, et il n'y eut pas jusqu'aux sévères Chartreux qui ne lui demandèrent des tableaux d'autel.

Mais ni la faveur des confréries, ni celle des moines ne purent l'empêcher de participer aux excès de la démocratie siennoise ; et sa participation fut tellement violente, et le rôle qu'il joua comme membre du club sanguinaire des *Bardotti* fut tellement marqué, qu'à la première réaction qui eut lieu contre cette horde de sicaires, il dut prévenir, par un exil volontaire, la vengeance des lois, et chercher, à la cour de Fontainebleau, des occupations moins mystiques et plus appropriées à la tournure de son imagination.

Pacchiarotto, son collègue dans cette formidable association, aurait pu devenir un grand peintre, s'il fût né un demi-siècle plus tôt, et qu'il eût trouvé une école nationale bien organisée. On peut voir, dans la petite église de Montalboli, près d'Asciano, un des fruits du premier apprentissage qu'il fit, sous Bernardino Fungai. Il fallait à une nature comme la sienne quelque chose de plus vital et de plus énergique, et il le trouva bientôt dans les peintures de Luca Signorelli qui, tenant à la fois de l'école naturaliste et de l'école Ombrienne, devint désormais son modèle ; à quoi il faut ajouter une certaine influence non avouée que durent exercer sur lui les ouvrages de Pinturicchio, tous deux ayant travaillé souvent à la décoration des mêmes lieux, et sous le patronage de la même famille, celle des Piccolomini (1).

Ce fut pour eux que Pacchiarotto peignit son tableau de l'Ascension dans l'église des Carmes, lequel n'est qu'une reproduction, avec quelques variantes, de celui qu'il avait peint pour les moines de l'Observance, et

(1) La chapelle des Piccolomini, dans l'église des Franciscains, avait un tableau d'autel de Pinturicchio, et Pacchiarotto y avait peint à fresque l'histoire de saint André. Ce devait être son chef-d'œuvre. Le genre historique lui allait mieux qu'aucun autre.

qui se trouve aujourd'hui à l'Académie des beaux-arts. Dans l'un et dans l'autre, les figures accessoires sont touchées avec vigueur et très-fortement caractérisées; mais elles manquent parfois de noblesse, et les draperies ne sont pas toujours du meilleur goût. Quant à la figure principale, dans les deux tableaux, elle est tellement dépourvue de toute espèce d'idéal, qu'on mutilerait volontiers le tableau pour la faire disparaître. Les deux autres ouvrages qu'on possède de lui, celui de Montalboli et celui de l'église du Saint-Esprit, à Sienne, représentent le couronnement de la Vierge, c'est-à-dire le sujet qui demandait, dans l'artiste chargé de le traiter, les qualités le plus diamétralement opposées aux tendances naturelles de Pacchiarotto; son impuissance en ce genre était une ressemblance de plus avec Luca Signorelli.

Mais, ce en quoi il ne ressemblait ni à Luca Signorelli, ni à aucun autre artiste dont le nom soit venu jusqu'à nous, c'est la série d'aventures et d'hallucinations qui troubla et déshonora les vingt dernières années de sa carrière. A dater de 1520, époque marquée par une affreuse recrudescence de haines entre les partis, il mania le glaive beaucoup plus que le pinceau, et son fanatisme politique dégénéra peu à peu en une véritable frénésie. Également intrépide comme conspirateur et comme soldat, il figurait des premiers dans tous les complots, dans toutes les émeutes, dans tous les combats, soit qu'ils fussent livrés au dedans pour la liberté, ou plutôt pour la licence populaire, soit qu'ils fussent soutenus au dehors pour l'indépendance nationale. Toute association qui n'admettait ni droit ni loi, excepté le droit de la vengeance et la loi du plus fort, était sûre de son concours. D'abord membre du club des *Libertini*, il était avec eux, quand

ils égorgeaient Alexandre Bichi dans le palais archiépiscopal, quand ils se battaient en désespérés contre les troupes de Clément VII, à Camullia, quand ils déchiraient la bulle d'interdit lancée contre Sienne, et quand ils maltraitaient les Bénédictins qui avaient osé l'afficher. Plus tard, il ne trouva plus qu'ils fussent assez forcenés pour lui et il chercha, dans l'Académie des *Bardotti*, des associés encore plus dégagés de tout scrupule. C'était une véritable horde de brigands, organisée pour le pillage et le meurtre, mais organisée à la manière des confréries, ayant ses statuts, ses réunions périodiques, son maître des novices, voire même son chapelain et jusqu'à sa patronnne, qui était sainte Catherine, dont on célébrait dévotement la fête. Le dimanche, on lisait ensemble, en guise d'évangile patriotique, quelques pages de Tite-Live, ou les traités de Végèce ou de Machiavel sur l'art de la guerre, après quoi l'on s'exerçait à manier le fleuret sous la direction des deux meilleurs maîtres d'armes, afin de pouvoir se battre, au besoin, contre quiconque oserait dire du mal de l'association ou de ses membres (1).

Ce n'était pas encore assez pour Pacchiarotto qui voulait combiner ses jouissances artistiques avec ses jouissances démocratiques. Il peignit donc, sur les quatre murs de sa chambre, une quantité de figures dans des attitudes pleines de déférence, et là, debout, au milieu de cet auditoire imaginaire, il discourait, à perte d'haleine, sur les grandes questions qui faisaient fermenter son cerveau, de sorte qu'au sortir de cette *chambre ardente*, il ne se possédait plus. De là des démêlés sans fin avec les tribunaux supérieurs et inférieurs, des assignations pour actes de violence et même

(1) Voir la nouvelle édition de Vasari, vol. XI, pag 177-184.

pour vol, des condamnations à la prison ou à l'exil, et la nécessité, pour s'y soustraire, de recourir à des expédients bizarres, comme celui de rester enfermé, pendant deux jours, avec un mort dans son tombeau.

Le dédommagement de toutes ces tribulations était d'être nommé, presque tous les ans, porte-enseigne ou capitaine de son quartier, et d'avoir à peindre, comme d'autres démagogues, ses devanciers, une quantité de bannières et de pennons, dont il ne reste aujourd'hui aucun vestige. Encore faut-il ajouter que ce dédommagement fut supprimé en 1539, quand Pacchiarotto, alors âgé de soixante-trois ans, fut banni à perpétuité du territoire de la république, avec promesse d'impunité à celui qui le mettrait à mort.

Nous savons maintenant pourquoi les physionomies de ses personnages sont si dures, et pourquoi ses tableaux sont si rares, malgré la longueur de sa carrière.

Un autre peintre du même temps, dont les tableaux sont encore plus rares, et dont on ne sait guère autre chose que le nom, est Matteo di Balducci, qui se fit, à Sienne, le représentant de l'école Ombrienne pure, en devenant, non-seulement l'imitateur, mais le disciple de Pinturicchio. Ce fut sous l'influence de ce premier apprentissage qu'il exécuta son chef-d'œuvre de la chapelle Borghesi, dans l'église de San-Spirito. C'est une Assomption qu'on prendrait volontiers pour un ouvrage de son maître, et même pour un ouvrage de sa meilleure manière, si un document, récemmen découvert, n'avait révélé son véritable auteur. La Vierge, revêtue de son costume triomphal, a quelque chose de si pur, de si exquis dans son expression et dans ses traits, qu'elle aurait pu faire honneur au pinceau de Pérugin, même avant sa décadence. Cepen-

dant, ce n'est pas cette figure, toute ravissante qu'elle est, qui attire principalement le regard du spectateur, c'est celle de sainte Catherine, tracée, non point d'après le portrait traditionnel conservé, dit-on, dans l'église de Saint-Dominique, mais d'après un type idéal qui demandait l'identification la plus complète, je ne dis pas seulement avec la dévotion, mais avec l'imagination populaire, souvent plus exigeante et plus compétente que celle des artistes (1).

Pourquoi celui dont nous parlons ne s'en tint-il pas à ses premières inspirations ? Pourquoi eut-il la fantaisie de faire un second apprentissage sous Antonio Razzi, et se laissa-t-il leurrer par le vain espoir d'opérer une sorte de fusion entre la grâce ombrienne et la grâce lombarde ? On peut voir, dans un tableau de la Nativité, qui est à l'Académie des beaux-arts, le triste fruit de cet amalgame. Il paraît que le malheureux fusionniste ne se releva jamais de cette chute, bien que sa vie se soit prolongée près de trente ans après son entrée chez son second maître (2).

Il manquait encore à la ville de Sienne, veuve de son école nationale, un imitateur de la manière grandiose de Michel-Ange ; mais cette imitation était la plus dangereuse de toutes, à cause de la hauteur à laquelle il fallait atteindre, et qui avait déjà donné des vertiges à plus d'un téméraire. Le peintre siennois qui se crut appelé à remplir cette lacune, était Beccafumi, à qui sa puissante originalité semblait devoir tracer une autre route. D'abord, il s'était épris de la manière de Pérugin ; mais, quand il vint à Rome, en 1510, il se mit à dessiner les statues et les ruines, et partagea l'enthousiasme général pour les peintures

(1) *Documenti*, etc., vol. III, pag. 72.
(2) Entré chez Razzi en 1516, il vivait encore en 1543.

de la chapelle Sixtine. A son retour à Sienne, on vit bientôt que les études mythologiques et anatomiques avaient pris une grande importance à ses yeux. Il couvrit de dieux et de déesses peu pudiques la façade du palais Borghesi, et préluda, par des tableaux d'une hardiesse toujours croissante, au succès que devaient obtenir ses fresques et les cartons dessinés par lui pour le pavé du Dôme, dans lesquels on lui savait surtout gré d'avoir fortement accusé le nu.

Vasari, qui le connut à Sienne et qui lui devait la plupart de ses renseignements sur les artistes siennois, s'est laissé aveugler par la reconnaissance, quand il l'a mis au dessus de Pordenone, l'un des plus grands peintres de l'école Vénitienne. Beccafumi fut un dessinateur hardi plutôt que correct, et eut besoin de toute la fascination de son coloris fantastique pour se faire pardonner les écarts de son imagination, encore plus bizarre que fougueuse. Dans les sujets dont l'ordonnance lui était tracée d'avance, il réussissait mieux que dans ceux où on lui laissait le champ libre ; aussi ses tableaux religieux, particulièrement ceux de sa première manière, sont-ils, quoi qu'en dise Vasari, bien supérieurs à ses peintures à fresque, bien qu'ils soient rarement exempts de cette grâce maniérée qui, dans plusieurs de ses ouvrages, dégénère en caricature. Celui où il a représenté sainte Catherine recevant les stigmates est tellement supérieur à tous les autres, qu'on est forcé d'y voir l'effet de cette inspiration traditionnelle qui avait élevé tant d'artistes, nationaux ou étrangers, au dessus d'eux-mêmes. Outre la beauté de la figure principale, dont le mouvement est si pathétique et si vrai, il y a celle des deux figures accessoires, auxquelles l'artiste a su donner, cette fois, toute la noblesse et la dignité qui conviennent à leurs

caractères respectifs. En un mot, si on excepte le type trop peu idéal de la sainte, cette composition réunit toutes les qualités requises pour figurer parmi les plus précieux produits de l'art siennois au XVIe siècle (1).

On admire des qualités bien différentes dans son fameux tableau de la Chute des anges rebelles, dans l'église des Carmes. Il y a là des tours de force et des effets de lumière qui en imposaient à Balthazar Peruzzi lui-même, malgré la pureté de son goût éminemment classique. Il est certain que jamais on n'a mieux rendu le demi-jour des régions infernales. Toutes ces figures nues, qui se dressent ou se tordent, semblent se mouvoir dans un milieu spécial, et refléter une lumière qui n'est pas la nôtre. Tout est assez distinct pour laisser voir les formes et assez vague pour se prêter à la nébulosité fantasmagorique qui les revêt. En un mot, l'œuvre est savante, saisissante, originale et même poétique à sa manière ; le contraste entre les anges fidèles qui rayonnent autour du Père éternel, et les anges déchus qui se perdent dans les *ténèbres visibles* de l'abîme, est admirablement exprimé ; et l'archange chargé d'exécuter sur ces derniers le décret de la justice divine, est conçu d'après le double caractère que doivent lui imprimer sa nature et sa mission.

La descente de Jésus-Christ dans les limbes était un autre sujet qui semblait devoir se prêter au même genre de prestige (2) ; mais Beccafumi ne réussit qu'à produire une œuvre repoussante et scandaleuse, repoussante par la vulgarité du personnage principal, scandaleuse par l'introduction d'un portrait de femme nue de la famille Piccolomini, portrait qu'il repro-

(1) Ce tableau, avec plusieurs autres du même artiste, se trouve à l'Académie des beaux-arts.

(2) Ce tableau se trouve dans l'église des Franciscains.

duisit plus tard, dans le même état de nudité, dans une de ses fresques du Dôme de Pise ; car c'étaient surtout des peintures à fresque qu'on voulait de lui. On lui en demandait à Pise, on lui en demandait à Gênes, on lui en demandait dans sa patrie, pour les confréries, pour les hôpitaux, pour la cathédrale, pour le palais public et pour les palais particuliers.

Quand on est en présence des œuvres qui excitèrent cet enthousiasme si contagieux, on ne sait plus ce qn'il faut penser des contemporains de l'artiste et de ses patrons. Quel charme pouvait avoir pour eux, dans l'oratoire de la confrérie de Saint-Bernardin, ce tableau de la mort de la Vierge, avec ces apôtres renfrognés qui ressemblent à des sorciers lisant leur grimoire ou à des spectres évoqués autour d'un cadavre, sous les reflets mystérieux d'une lumière blafarde qui vient on ne sait d'où ! Et quelle étrange idée ne fallait-il pas se faire des héros de la république romaine, pour savoir gré à Beccafumi d'avoir tracé leurs images dans une des salles du palais public (*Sala del concistoro*), avec des physionomies, des costumes et des attitudes si peu héroïques ! Le fait est qu'il n'entendait rien au genre historique, parce que son imagination manquait de noblesse, autant que son esprit manquait de culture. Il faut voir, dans le palais Sergardi, comment il s'y est pris pour traiter la continence de Scipion, et quelles transitions il s'est ménagées pour placer, à côté de ce sujet sévère, sans doute en guise de contraste, des nudités qu'il s'est efforcé vainement de rendre voluptueuses. Cependant la matière y prêtait, surtout dans le compartiment où il a montré Zeuxis, entouré de beautés nues ou à peu près, prenant à chacune d'elles le charme qui lui est propre, pour composer, avec tous ces charmes réunis, son idéal éclectique.

On a peine à se figurer que toutes ces fresques furent exécutées par Beccafumi, quand il était dans tou te la force de l'âge et du talent (1), et pendant qu'il traçait, sur le pavé du Dôme, ces compositions bibliques si grandioses et si justement admirées. On voudrait pouvoir attribuer à la sainteté du lieu cette inspiration exceptionnelle; mais alors il faudrait admettre que cette inspiration lui fit complétement défaut dans ses vieux jours, quand il fut chargé de peindre, dans l'abside du chœur, la grande fresque dont il ne reste plus que les figures latérales, la partie centrale qui représentait la Résurrection ayant été heureusement détruite par le tremblement de terre de 1798. Je dis *heureusement*, parce que la figure du Christ, telle que nous l'a conservée le dessin original (2), est plutôt faite pour être exposée dans une académie que dans une église. On en peut dire autant des anges adultes et même très-adultes qui ont échappé à la catastrophe, et dont l'un, avec ses traits mesquins et son corps démesurément allongé, ressemble bien plutôt à un jeune centaure qu'on aurait dressé à des attitudes étranges. Le moment était venu où l'art allait disparaître pour jamais avec l'indépendance nationale.

Cette indépendance, tantôt minée sourdement par des intrigues, tantôt attaquée à force ouverte, toujours au profit de la dynastie astucieuse qui avait asservi Florence, était trop mal défendue pour pouvoir échapper longtemps aux trames ourdies contre elle. Côme de Médicis, qui couvait de loin sa proie, était trop habile pour heurter de front les susceptibilités d'un peuple ardent et ombrageux. Ce qu'il lui fallait pour

(1) De 1518 à 1530. Il était né en 1484.
(2) Ce dessin se trouve dans la bibliothèque publique de Sienne.

ajouter ce fleuron tant désiré à sa couronne ducale, c'était que les haines fussent attisées entre les partis, de manière qu'ils n'eussent jamais la paix, mais seulement des trèves pour respirer. Réduit à ses seules forces, il n'en serait jamais venu à bout ; son intervention aurait toujours été suspecte. Celle de son beau-père Charles-Quint l'était moins, et ce dernier, tout empereur qu'il était, s'abaissa jusqu'à jouer, auprès des Siennois, tantôt par ses diplomates, tantôt par ses généraux, le rôle d'agent provocateur. Depuis 1536, époque de son entrée triomphale dans Sienne, jusqu'à 1547, date de l'installation définitive d'une garnison espagnole, sous Diego de Mendoza, cette malheureuse république eut à subir tous les genres d'épreuves, exactions, famine, luttes intestines, et, ce qui était encore plus dur, humiliations poignantes devant un soi-disant protecteur, qui parlait et agissait en maître. Après les massacres de 1545, qui firent couler des flots de sang sur les places, dans les rues et jusque dans les maisons, et dont Charles-Quint crut devoir ménager les auteurs, il y eut quelques velléités de résistance, et même, l'année suivante, on osa passer des protestations aux menaces ; mais quand on sut que les luthériens d'Allemagne avaient été battus par les troupes impériales, on ne compta plus sur aucune diversion, et tout fut fini.

Tout fut fini pour la liberté, tout fut fini pour l'art. Ses deux derniers représentants, Razzi et Beccafumi, disparurent à peu de distance l'un de l'autre (1), laissant dans Sienne des traces lumineuses de leur passage. Le premier surtout, avec son pinceau gracieux et brillant, avait contribué, plus que personne, à rem-

(1) Razzi mourut en 1549, Beccafumi en 1550.

plir le vide causé par l'extinction de l'école nationale, et il avait mis le comble à sa popularité par cette grande fresque de l'Assomption, à la porte Pispini, exécutée dans des jours si malheureux, qu'au lieu d'être, comme jadis, une peinture triomphale, elle semblait dire, comme la voix sinistre du temple de Jérusalem : « Les Dieux s'en vont. »

Rien, dans les autres écoles italiennes, ne ressemble au spectacle que donne l'école Siennoise, ou plutôt l'art siennois, pendant toute la période de sa décadence. Comme nous l'avons déjà remarqué, ce ne furent pas les artistes qui manquèrent à l'école, ce fut plutôt l'école qui manqua aux artistes, et il en résulta une dispersion analogue à celle qui a eu lieu pour les débris d'un régiment qui a perdu presque tous ses soldats avec son drapeau ; les braves qui survivent sont distribués dans d'autres corps, dont ils adoptent la discipline, le costume et les couleurs. Ainsi fut-il des peintres siennois au XVIe siècle. Pacchia se fit l'élève, et l'un des meilleurs élèves, du Florentin Albertinelli; Matteo di Balducci se partagea entre un maître ombrien et un maître lombard ; Pacchiarotto s'enrôla sous la bannière de Luca Signorelli ; Balthazar Peruzzi sous celle de Raphaël ; Beccafumi sous celle de Michel-Ange, et Razzi fit flotter sur les édifices décorés par son pinceau la bannière radieuse de Léonard de Vinci; de sorte qu'à l'exception de la seule école Vénitienne, toutes les autres se cotisèrent, en quelque sorte, pour cacher les misères de cette pauvre république, ou plutôt chacune d'elles sembla vouloir apporter sa fleur, pour lui tresser une couronne funéraire.

C'était une décadence d'une espèce singulière, et bien différente de la décadence romaine ou florentine; mais cette différence était toute à l'avantage des Sien-

nois. A Rome, presque tous les disciples et tous les arrière-disciples de Raphaël rendirent leur médiocrité doublement fatigante, par l'uniformité de leur style et de leur manière. Ce fut encore pis à Florence, où il y eut, comme nous le montrerons ailleurs, deux périodes de décadence très-distinctes, dans chacune desquelles les produits artistiques parurent marqués d'une même empreinte et revêtus d'un même costume officiel, non point par l'identité d'inspirations, mais par l'identité de flétrissure dans les âmes et d'abaissement dans les caractères. A Sienne, il restait encore des forces vives, dépensées en pure perte dans les troubles civils, et la séve du génie national fut, pendant assez longtemps, plutôt extravasée qu'épuisée. A Florence, où les Médicis furent maîtres absolus depuis 1530, les artistes, devenus courtisans, et souvent courtisans de mauvais goût, à la suite de Vasari, prostituèrent leur art jusqu'à glorifier les crimes du souverain et ses vices, et ce métier, inconnu des artistes siennois, ils l'exercèrent de manière à faire regarder la turbulence démocratique comme moins abrutissante que le pouvoir absolu sans contrôle. A Sienne, chaque peintre, suivant son aptitude et son caprice, choisit son modèle, au dedans ou au dehors, sans se soucier de son plus ou moins de conformité aux traditions locales. A Florence, au lieu de cette variété de vocations divergentes, c'est une stagnation systématique qui paralyse tout ce qui reste de vie : on est dressé aux mêmes évolutions, on porte la même livrée, on peint et on rampe au gré d'un seul pouvoir. En un mot, Sienne, durant cette période, peut se comparer, si l'on veut, à une maison de fous, mais la folie peut avoir des intermittences, tandis que la dégradation des caractères n'en a point.

CHAPITRE III.

ÉCOLE FLORENTINE.

Renaissance de l'architecture et de la sculpture. — Nicolas de Pise, Jean de Pise et Arnolfo. — Renaissance de la peinture.—Cimabue. — Giotto ; ses relations avec Dante ; ses travaux à Rome, à Assise, à Padoue, à Florence. — Antagonisme de Margheritone d'Arezzo. — L'Italie envahie par l'école Giottesque. — Taddeo Gaddi. — Buffalmacco. — Stefano. — Giovanni da Melano. — Angelo Gaddi. — Giottino. — Orgagna. — Andrea di Firenze. — Barnaba di Modena. — Antonio Veneziano. — Francesco di Volterra. — Pietro di Orvieto. — Spinello Aretino. — Nicolo di Pietro.

Quelque fondées que puissent être les prétentions de l'école Siennoise à la priorité chronologique et à l'originalité, il n'en est pas moins vrai que, dans l'appréciation de ses divers mérites comparés avec ceux de l'école Florentine, on se laissera toujours influencer par la grandeur, plus ou moins soutenue, du rôle qu'a joué Florence entre les républiques italiennes, et par les intermittences trop fréquentes de la raison publique dans l'histoire de la république de Sienne, intermittences dont nous avons trouvé chaque fois le contrecoup dans l'histoire de l'art.

D'ailleurs, la priorité chronologique se réduit désormais à un si petit nombre d'années, qu'on pourrait, sans faire beaucoup de violence aux dates, regarder les deux écoles comme à peu près contemporaines,

et, à certains égards, comme deux sœurs, ayant une origine commune, mais des diversités frappantes dans leurs inspirations et dans leurs destinées respectives. Elles furent l'une et l'autre le produit de ce mouvement extraordinaire qui se manifesta, d'un bout à l'autre de l'Italie, dans le cours du XIIIe siècle, et qui était le symptôme d'une floraison nouvelle dans le domaine de l'imagination et dans toutes les branches de l'art, dont deux au moins, la sculpture et la peinture, étaient restées à peu près incultes, depuis que la civilisation romaine avait été vaincue par les barbares et répudiée, en grande partie, par le christianisme.

L'architecture avait été la première à surgir du milieu de ces ruines, sans que cette résurrection eût besoin d'être aidée par les monuments antiques qui restaient encore debout, car le génie chrétien ne montra pas moins d'élégance et de grandeur dans les pays privés de modèles classiques, que dans ceux qui étaient jonchés ou ornés de leurs débris. A Rome même, en présence des basiliques et des temples, moins ruinés qu'ils ne le sont aujourd'hui, on avait bâti des églises et des couvents d'un style qui se ressentait à peine de cet imposant voisinage, et dont l'ornementation, originale et pleine de goût, n'avait rien à envier à l'architecture gothique qui envahissait l'Italie par le nord et par le midi.

Cet envahissement avait commencé par la Sicile et le royaume de Naples, à la suite de la conquête normande, et avait été renouvelé, sur une plus grande échelle, par la dynastie d'Anjou, contemporaine de la floraison la plus parfaite du style gothique en France, et jalouse d'embellir ses nouveaux États par cette magnifique importation. Aussi les édifices à ogive s'y

multiplièrent-ils avec une rapidité prodigieuse, et sans offrir presque aucune trace de compromis avec l'architecture antique, bien que cette dernière n'eût laissé nulle part des ruines aussi imposantes que dans la Sicile et dans l'Italie méridionale.

D'un autre côté, les artistes allemands qui travaillaient dans la capitale de la Lombardie, s'étant dispersés dans la Péninsule, par suite des querelles survenues entre les Milanais et l'empereur Frédéric, il en résulta que la Toscane fut, pour ainsi dire, envahie de deux côtés à la fois.

Les monuments les plus curieux dus à cette double influence étrangère ne sont pas à Florence, mais à Orvieto, à Sienne et à Pise. La cathédrale de Sienne, ainsi que celle d'Orvieto, ne sont point des églises gothiques, dans l'acception la plus rigoureuse du mot ; mais elles ont cela de remarquable, que ce style s'y combine, plus heureusement que partout ailleurs, avec les réminiscences de l'antique et avec le goût particulier à l'Italie. Celui des Siennois s'accommoda si bien de cette combinaison, que le gothique conserva tous ses charmes pour eux, non-seulement au XVe siècle, quand le style de la renaissance triomphait partout, mais même au XVIe, quand ce triomphe n'était pas moins affermi que celui de la littérature païenne et du despotisme.

L'école fondée par Nicolas de Pise et son fils Jean nous offre un mélange analogue à celui que nous venons de signaler, mais avec une puissance d'assimilation plus forte, particulièrement dans le fondateur. De Pise, qui fut son chef-lieu et comme sa base d'opérations, il étendit son influence dans toute la Toscane, et jusqu'aux deux extrémités de l'Italie, construisant ou dessinant des églises, des clochers, des tombeaux,

des couvents, des palais pour les souverains et pour les cités libres, et ne se montrant pas moins noble dans ses conceptions qu'inépuisable dans ses combinaisons. Appelé à Naples par Charles Ier d'Anjou, pour bâtir une église et un couvent sur le champ de bataille de Tagliacozzo, il put achever son éducation en matière d'architecture gothique, et déposer dans l'école qu'il avait fondée les germes de perfectionnements nouveaux.

Malgré tout ce qu'il fit pour la régénération de l'architecture, la sculpture lui dut bien davantage, comme l'attestent la chaire du baptistère de Pise et celle du Dôme de Sienne, et, par-dessus tout, la châsse de saint Dominique, à Bologne (1266), œuvre bien autrement merveilleuse que les Madones de Guido ou de Cimabue, puisqu'elle porta tout d'un coup cette branche de l'art, jusqu'alors si inculte, à un degré d'élégance et de beauté qui ne fut pas dépassé pendant tout le siècle suivant.

Nicolas de Pise ne fut pas si bien inspiré dans les sculptures qu'il exécuta pour la ville de Florence, comme on peut le voir par les statues roides et anguleuses de la Vierge, de saint Dominique et de sainte Marie-Madeleine, dont il orna la petite église de la Miséricorde, également son ouvrage, et qui gagnerait beaucoup à n'être pas écrasée par le voisinage du Dôme et du Campanile.

Les Florentins semblèrent apprécier le génie du fils encore moins que celui du père, et l'architecte du Campo-Santo ne fut pas jugé digne de travailler à l'embellissement de leur ville. Il n'en fut pas de même des habitants d'Arezzo, de Pistoia et de Pérouse, qui se le disputèrent à plusieurs reprises, et le chargèrent de travaux de sculpture et d'architecture qui sub-

sistent encore presque tous aujourd'hui. Les bas-reliefs du maître-autel, dans le Dôme d'Arezzo, et ceux de la chaire dans l'église de Saint-André, à Pistoia, justifièrent pleinement la prédilection dont il fut l'objet dans chacune de ces deux villes, et ce sentiment est justifié plus pleinement encore en ce qui concerne celle de Pérouse, quand on voit la fontaine si élégante dont il décora la place du Dôme (1), et les deux tombeaux gothiques d'un dessin si gracieux et d'une exécution si parfaite, particulièrement celui du pape Benoît XI, dans l'église de Saint-Dominique, à la construction ou à l'achèvement de laquelle Jean de Pise fut aussi employé comme architecte.

Mais c'est à Pise même que se trouvent ses deux chefs-d'œuvre les plus fameux, et d'autant plus admirables qu'ils doivent appartenir au début même de sa carrière, puisqu'ils furent exécutés l'un et l'autre plus de quarante ans avant sa mort (2) ; je veux parler de la petite église de Santa-Maria della Spina et du Campo-Santo, pour la construction desquels l'Italie entière, malgré sa richesse monumentale, ne lui fournissait aucun modèle.

Arnolfo, le grand architecte florentin de cette époque (3), avait été formé à la même école que lui ; car nous savons maintenant, d'après des documents authentiques, qu'il fut l'élève de Nicolas de Pise et son collaborateur pour les sculptures de la cathédrale de Sienne. Il paraît que les deux condisciples ne s'approprièrent pas, de la même manière, les enseignements du maître, qui ne se bornait pas, comme on l'a répété

(1) Il paraît que son père Nicolas y avait travaillé avant lui.
(2) Le Campo-Santo est de 1278, et Jean de Pise mourut en 1320.
(3) Cet Arnolfo était fils d'un certain *Cambio*, et non de *Lapo*, comme le dit Vasari.

trop souvent, à l'imitation de l'antique, et qui, dans cette imitation même, s'inspira beaucoup moins du fameux sarcophage où sont enfermées les cendres de la comtesse Mathilde (1), que des bas-reliefs de l'époque impériale, comme le prouvent le style et l'ordonnance de ses premières sculptures, dans le baptistère de Pise. Celles du Dôme de Sienne, exécutées plusieurs années après, montrent un progrès très-marqué dans la manière de l'artiste, et surtout dans la combinaison des éléments divers qu'il a voulu fondre ensemble. C'est la première fois qu'il a introduit l'élément germanique dans ses compositions. On le reconnaît à certaines particularités adoucies du relief et de la draperie, au mouvement et à la pose des figures, et surtout au caractère des physionomies. C'est précisément cette nouvelle manière de Nicolas, ou plutôt cette transformation de l'ancienne, qu'Arnolfo semble avoir saisie mieux que Jean de Pise. Ce dernier, non content de marcher sur les traces de son père, exagéra parfois cette tendance ultramontaine, particulièrement sur la fin de sa carrière, tandis qu'Arnolfo, se renfermant dans de justes limites, s'efforça de l'adoucir et de l'embellir, pour ne pas choquer le goût de ses compatriotes. Pour se faire une idée du succès avec lequel il résolut ce problème, il faut voir les sculptures dont il orna le baldaquin du maître-autel, dans l'église de Saint-Paul hors les murs.

Mais ce n'est pas sur les œuvres de son ciseau qu'est fondée la grande renommée d'Arnolfo, c'est surtout le souvenir des services qu'il a rendus comme architecte, qui lui a valu son immortalité parmi les Florentins et

(1) Ce sarcophage, qui est un ouvrage grec, ne représente ni la chasse de Méléagre, ni celle d'Atalante, mais l'histoire de Phèdre et Hippolyte.

parmi tous ceux qui visitent, même superficiellement, leur capitale. Les principaux édifices civils et religieux portent, pour ainsi dire, son nom écrit sur leurs frontispices. On est obligé de se souvenir de lui, et sur la place du Palazzo Vecchio, et sur la place du Dôme, et sur celle de Santa-Croce, devant cette espèce de Panthéon national, dont il ne faut pas le rendre responsable.

Sur ces trois monuments, il y en a un qui, malgré son irrégularité, peut-être à cause de son irrégularité même, le rend d'autant plus pittoresque (1), désarme ou plutôt prévient la critique par l'impression qu'il produit tout d'abord ; c'est le Palais-Vieux, dont l'aspect sombre et grandiose est en parfaite harmonie avec les souvenirs qu'il retrace, et convient, à certains égards, au caractère du peuple pour lequel il fut fait. Il n'y a, dans toute l'Italie, que le palais communal de Gubbio qui puisse lui disputer la prééminence.

Mais on ne peut pas en dire autant des églises construites par Arnolfo, qui ne sont guère imposantes que par leurs dimensions, et qui, sous le rapport de l'harmonie et des convenances du culte, sont inférieures à plusieurs édifices du même genre qui existaient alors en Italie, et même en Toscane. Il y avait, à la porte même de Florence, une magnifique église romane, bâtie ou rebâtie, au commencement du XIe siècle, par l'évêque Hildebrand, et qui aurait pu fournir d'utiles inspirations à un architecte moins prévenu en faveur des innovations de son temps ; je veux parler de San-Miniato in Monte, avec son élégante façade, et sa dis-

(1) Cette irrégularité vient des obstacles suscités par le fanatisme des Guelfes, qui ne voulurent pas qu'on bâtît sur le terrain des Uberti, ni qu'on sacrifiât la tour dite *della Vacca*. De là la forme irrégulière du palais.

tribution intérieure si conforme au plan des basiliques primitives. A Pise, chef-lieu de l'école dont Arnolfo était sorti, il y avait une cathédrale construite, sinon sur le même modèle, du moins sur des traditions analogues, et qui aurait pu figurer dignement comme métropolitaine de toute l'Italie centrale, si les Pisans avaient pu en faire la conquête. Enfin, si l'on voulait, à tout prix, introduire le style gothique dans l'architecture religieuse, on avait, dans le Dôme de Sienne, où Arnolfo avait travaillé, et auquel il ne manquait alors que la façade, un type qui offrait la combinaison la plus heureuse des deux éléments, et qui était susceptible de modifications infinies, très-compatibles avec le bon goût.

Le problème avait déjà été, en grande partie, résolu près de vingt ans auparavant, par deux moines dominicains, fra Sisto et fra Ristoro, qu'on peut signaler comme les précurseurs d'Arnolfo, puisqu'ils furent employés comme architectes civils par la république de Florence (1), avant d'être employés comme architectes religieux par leur couvent, qui était celui de Santa-Maria-Novella. Depuis l'année 1219, époque de la première arrivée des frères Prêcheurs à Florence, leur nombre et leur popularité s'étaient tellement accrus, qu'il fallut songer à bâtir une église qui fût en rapport avec cet accroissement, et les ressources dont on disposait, c'est-à-dire les aumônes des fidèles, suggérèrent l'idée de bâtir un temple qui surpassât, en magnificence et en dimensions, tous ceux que les âges précédents avaient vus s'élever dans Florence.

S'il fallait assigner quelque modèle d'après lequel les

(1) Ils achevèrent le palais du Podestà, commencé en 1252 par *Jacopo Tedesco*, et ils reconstruisirent le pont *della Carraja*.

deux artistes auraient conçu et exécuté leur plan, je dirais que ce fut, pour l'intérieur, l'église de la Trinité, dont Nicolas de Pise avait tracé le dessin en 1250, et pour l'extérieur, celle de San-Miniato in Monte, dont la façade ressemble tant à celle de Santa-Maria-Novella. A dire vrai, ce sont les deux seules belles façades qu'il y ait dans Florence, d'ailleurs si riche en monuments, et, bien que la dernière n'ait pas été achevée par les deux architectes dont nous parlons, mais par Léon-Baptiste Alberti, c'est à eux seuls que revient le mérite d'en avoir tracé le dessin primitif. On sait la prédilection de Michel-Ange pour cette église, qu'il avait coutume d'appeler *sa belle fiancée*, donnant ainsi à entendre qu'il y admirait encore plus la grâce et l'harmonie des proportions que la grandeur des dimensions.

Assurément, on ne sera pas tenté de faire le même éloge des constructions d'Arnolfo. L'église de Santa-Croce, dont il jeta les fondements en 1294, et qui semble être une réponse des moines franciscains au défi de l'ordre rival, est, à la vérité, plus grande que celle de Santa-Maria-Novella ; mais c'est le seul genre de supériorité qui ne puisse pas lui être contesté. Sous tous les autres rapports, l'œil et le goût sont plus satisfaits par l'œuvre qu'enfanta le génie combiné des deux architectes dominicains, et, s'il fallait dire lequel des deux monuments a le plus contribué aux progrès de l'architecture religieuse, dans la période que nous passons en revue, il faudrait avoir fait une comparaison bien superficielle de l'un et de l'autre, pour se prononcer en faveur d'Arnolfo.

Mais que dire de la cathédrale de Florence, son principal titre de gloire ? Il y a cinq cents ans qu'elle alimente justement l'orgueil du peuple aux frais duquel

elle fut construite, et il est difficile au voyageur le plus apathique de mesurer des yeux les sinuosités et la hauteur de cette construction colossale, sans éprouver un sentiment de stupeur, qui, loin de diminuer quand on entre dans l'intérieur de l'édifice, augmente à chaque pas que l'on fait vers le point central, où l'on se sent comme écrasé par l'élévation de la coupole ; mais, quand on est revenu de la première émotion, on songe, malgré soi, à la déduction qu'il en faut faire en faveur de Brunelleschi, puis on est attristé de la nudité des nefs latérales, et, pour peu qu'on éprouve le besoin de méditer ou de prier, on est contrarié du long voyage qu'il faut faire pour arriver à un lieu approprié à la prière et à la méditation. Que si l'on se préoccupe exclusivement du point de vue esthétique, on regrette que l'architecte ait été si avare de chapelles et d'enfoncements, et qu'il n'ait pas su donner plus de légèreté aux arceaux qui séparent la nef centrale des deux autres. Cette église ressemble à celles dont nous avons parlé, par le mélange plus ou moins heureux des deux styles ; mais elle en diffère en ce qu'elle nous présente l'architecture gothique adaptée au goût étrusque, tandis que les autres nous présentent la même architecture adaptée au goût italien. Peut-être cette solution était-elle plus conforme au caractère et aux exigences instinctives du peuple florentin.

La première pierre du Dôme fut solennellement posée en 1298, le jour de la Nativité de la Vierge, à laquelle il devait être consacré sous le nom de Sainte-Marie-des-Fleurs. Florence était alors riche en génies de premier ordre, et parmi eux se trouvaient deux artistes qui avaient entrepris, chacun à sa manière, de régénérer la peinture, pendant qu'Arnolfo travaillait, mais non avec le même succès, à la régénération de

l'architecture. Ces deux artistes étaient Cimabue et Giotto, dont le premier devint, sur la fin de sa carrière, le collègue d'Arnolfo pour la construction du Dôme, et le second fut son successeur dans la même œuvre, qu'il compléta par l'adjonction du Campanile.

Cimabue, né à Florence en 1240, avait été précédé, dans sa patrie même, par plusieurs peintres qui avaient joui d'une certaine vogue, mais parmi lesquels il n'y en pas un seul qui mérite d'être appelé son précurseur. Ce ne fut sous aucun d'eux qu'il fit son premier apprentissage, mais sous des artistes grecs, qui avaient reçu de la république même la mission d'enseigner la jeunesse florentine, et à qui on avait confié, entre autres tâches, celle de décorer l'ancienne église de Santa-Maria-Novella (1). L'usage de recourir à des peintres de l'école Byzantine, pour la décoration des édifices religieux, avait été assez souvent pratiqué en Italie pour qu'on doive admettre, au moins comme très-vraisemblable, cette tradition recueillie par Vasari, et confirmée d'ailleurs par les ouvrages mêmes de Cimabue. Malheureusement ils sont en très-petit nombre, et l'on est réduit à de simples conjectures sur leurs dates respectives.

Pour quiconque aura comparé ses peintures d'Assise avec celles de Florence, puis les peintures de Florence entre elles, il ne saurait être douteux qu'outre l'influence exercée sur Cimabue par les maîtres grecs de Santa-Maria-Novella, il en subit une autre à laquelle on est forcé d'attribuer l'immense progrès qu'atteste

(1) On peut voir, dans la nouvelle édition de Vasari, les noms de plusieurs peintres antérieurs à Cimabue (vol. I, pag. 233). Le seul dont il y ait un ouvrage bien authentique, est ce Coppo Marcovaldo qui peignit, en 1265, la Madone dite *del Bordone*, dans l'église des Servites à Sienne. Mais c'était déjà un contemporain de Cimabue.

la fameuse Madone de Santa-Maria-Novella, regardée justement comme son chef-d'œuvre. Celle de l'Académie des beaux-arts et celle du musée du Louvre gardent encore presque toute la roideur des images Byzantines; mais celle-ci offre un type à la fois plus grandiose et plus suave, et l'on comprend l'enthousiasme qu'excita son apparition, le jour où elle fut portée en triomphe au lieu de sa destination, avec des fanfares et des acclamations de joie, qui étaient une nouveauté très-significative. On sentait confusément qu'on entrait dans une ère nouvelle. Le séjour que l'artiste avait fait à Assise commençait à porter ses fruits, ou plutôt il les avait déjà portés dans les ouvrages antérieurement exécutés par lui. Il y a une Madone de lui, dans l'église inférieure, qui est comme une espèce de transition ou de prélude à celle de Santa-Maria-Novella. Les demi-figures colossales qu'on voit à la voûte de l'église supérieure sont évidemment du même pinceau, excepté peut-être deux saintes admirablement caractérisées, et dont les types ainsi que la coiffure toute Siennoise font penser à une école qui était alors en pleine floraison, et qui a été trop complétement oubliée dans les conjectures auxquelles on s'est livré sur les auteurs de toutes ces peintures. Celle qui représentait l'Assomption de la Vierge, au dessus de la porte d'entrée, n'est pas tellement détruite qu'on ne puisse y voir des traces manifestes d'un pinceau qui n'était pas Florentin. D'ailleurs, il n'est pas naturel de supposer que la vogue dont jouissaient alors les artistes Siennois à Florence, à Orvieto et jusqu'à Pérouse (1), ne leur ait pas ouvert

(1) J'ai cru reconnaître une Madone Siennoise de cette époque dans un réduit du couvent de Sainte-Agnès.

les portes du sanctuaire d'Assise. On peut donc admettre, sinon comme certaine, du moins comme très-vraisemblable, leur influence sur Cimabue, tout en reconnaissant ce qu'il y a d'heureux et même d'original dans sa manière de résoudre le problème posé instinctivement par l'école rivale ; car lui aussi avait su concilier, dans la Madone de Santa-Maria-Novella, le respect pour les anciens types, avec les inspirations et les exigences du génie individuel.

Avec Cimabue, commence déjà le rôle important que jouent les nouveaux ordres religieux dans l'histoire de l'art. Non-seulement il eut la gloire d'inaugurer leur patronage, mais son pinceau fut presque exclusivement consacré à leur service, au dedans et au dehors de sa patrie, à Pise et à Assise, aussi bien qu'à Florence, où il n'orna de ses tableaux que les trois églises semi-gothiques dont nous avons parlé, savoir : celle de la Trinité, pour les moines de Vallombrose, celle de Santa-Croce, pour les Franciscains, et celle de Santa-Maria-Novella, pour les Dominicains, comme s'il eût pressenti la vocation de ces trois ordres et la destination de ces trois églises qui furent autant de musées ou plutôt de sanctuaires de la peinture chrétienne au XIVe et au XVe siècle.

Jusqu'alors, l'art religieux ne s'était jamais trouvé dans des circonstances si favorables, ni pour la qualité des inspirations ni pour celle du patronage. On pourrait dire que cette époque fut celle de la concentration la plus intense du spiritualisme ascétique, lequel devait avoir son reflet naturel dans le spiritualisme esthétique, suivant le degré d'intelligence mutuelle entre ceux qui aspiraient à les réaliser séparément Non-seulement les légendes de saint Dominique et de saint François avaient pris possession de la

mémoire du peuple et de l'imagination des peintres, mais c'était pour leur glorification et, pour ainsi dire, sous leurs auspices. que s'exécutaient les ouvrages les plus importants; et cela, malgré la pauvreté, ou plutôt à cause de la pauvreté de leurs disciples; de sorte que leurs églises et leurs couvents, magnifiquement construits avec le produit des offrandes populaires, suffisaient à peine, malgré la multiplicité des chapelles et des surfaces, à la prodigieuse fécondité des pinceaux contemporains, fécondité qui ne pouvait pas dégénérer en remplissage de décoration, parce qu'elle était la manifestation de ce qui se passait alors dans les âmes, dans celles des simples fidèles, comme dans celles des artistes.

Giotto, né en 1276, était âgé de vingt-sept ans quand il recueillit, comme chef de l'école Florentine, la succession de son maître Cimabue, mais sans se croire obligé de marcher sur ses traces, ni de résoudre, de la même manière que lui, le grand problème de la conciliation du respect pour les types traditionnels avec la liberté des inspirations individuelles. Sous ce rapport, il ne fut le continuateur de personne, mais bien plutôt le fondateur d'une tradition nouvelle, qui triompha de toutes les résistances, même de son vivant, et qui fut ensuite exploitée, d'un bout à l'autre de l'Italie, avec toute la docilité qu'on aurait pu avoir pour un législateur inspiré.

Outre l'avantage d'avoir pu profiter des progrès techniques que l'art avait faits sous Cimabue, Giotto avait celui de comprendre beaucoup mieux la partie légendaire, et de se mettre ainsi en communication plus directe et plus sympathique avec le peuple; et, comme, d'un autre côté, nul ne pénétra plus avant que lui dans les mystères du symbolisme chrétien, il en

résulta que, satisfaisant à la fois les naïves aspirations des uns et les savantes exigences des autres, il parvint à conquérir une popularité à peu près universelle.

Mais le plus glorieux de ses priviléges, celui qui dut être pour lui la source des plus belles inspirations, fut l'amitié de Dante, pour qui l'art, pris dans sa plus haute acception, ne fut pas moins sacré que la poésie. Jamais on ne vit un pareil échange entre deux pareils génies. Pour peu que celui de l'artiste vînt à se ralentir dans son essor, il trouvait dans le commerce intime d'un poète, qui mérita plus qu'aucun autre le nom de divin, de quoi suppléer à son insuffisance ; de sorte que l'idéal poétique de l'un venait secourir l'idéal esthétique de l'autre. C'était une alliance dans le genre de celle qui s'était formée jadis entre le génie de Phidias et celui d'Homère, mais avec des différences qui étaient toutes à l'avantage du peintre Florentin.

Le jubilé proclamé, en 1300, par le pape Boniface VIII, alors octogénaire, fut un autre événement mémorable dans la vie de Giotto, comme il le fut dans l'histoire de la chrétienté, et même dans celle de l'art chrétien. Il semblait que cette solennité religieuse, coïncidant avec la prospérité inouïe dont jouissait alors Florence (1), fût inventée tout exprès pour glorifier le génie de ses citoyens. Ce génie se manifestait dans les créations intellectuelles de tout genre, dans la poésie, dans l'histoire, dans l'architecture, dans la peinture, et l'on peut ajouter que jamais la supériorité des Florentins, sur le reste de l'Italie et

(1) Vers 1350 il y avait à Florence trois cents boutiques de drap de laine ; en 1336, il n'y en avait que deux cent dix ; en 1427, cent quatre-vingts ; en 1460, deux cent soixante-treize ; en 1529, il n'y en avait que cent cinquante

presque de l'Europe, n'avait été si hautement reconnue (1).

Il est vrai que l'occasion était belle pour Florence de déployer aux yeux des étrangers toutes ses richesses et toutes ses gloires. Pendant la plus grande partie de l'année, il n'y eut jamais dans Rome moins de deux cent mille pèlerins, et c'était à travers la Toscane que la plupart d'entre eux s'acheminaient vers la ville éternelle, pour se prosterner devant le successeur de saint Pierre. Dans l'innombrable multitude sur qui tomba sa bénédiction, il n'y eut aucun groupe pour qui elle fut si féconde que pour les artistes chrétiens. L'architecture et la sculpture y étaient représentées par Arnolfo, venu à Rome pour sculpter le monument du pape Honorius III et celui de Boniface VIII ; la peinture religieuse et monumentale était représentée par Giotto, bien qu'il ne comptât pas encore vingt-cinq ans ; Oderigi de Gubbio, immortalisé par les vers de Dante (2), représentait la peinture plus humble qui, sous le nom de miniature, se cultivait plus particulièrement dans les cloîtres. Avec eux marchait Jean Villani, le père de l'histoire Florentine, à qui la vue des monuments antiques suggérait la pensée d'écrire les annales de sa patrie ; et Dante, qui les surpassait tous, déposait dans son âme les impressions profondes qui devaient se traduire un jour par les vers sublimes que tout le monde connaît.

(1) Le pape Boniface VIII, donnant audience, à Rome, aux envoyés de France, d'Angleterre, d'Allemagne, de Bohême, de Raguse, de Vérone, de Naples, de Sicile, de Pise, de Camerino, des chevaliers de Saint Jean et du khan des Tartares, apprit avec étonnement qu'ils étaient tous Florentins.

(2) *O, dissi lui, non sei tu Oderisi,*
L'onor d'Agobbio, e l'onor di quell' arte
Che alluminare è chiamata in Parisi ?

Jamais peut-être la Papauté n'offrit un si beau spectacle ; elle bénissait le génie chrétien sous toutes ses formes, au début de sa carrière, comme Dieu avait béni la création animale et végétale: *Crescite et multiplicamini;* et pour nous qui savons ce qu'ont été cette croissance et cette multiplication, cette bénédiction est encore plus significative qu'elle ne le fut pour ses contemporains.

Malheureusement, les peintures que Giotto exécuta, soit en vue de cette grande solennité, soit pour en perpétuer le souvenir, n'ont pas échappé au vandalisme des siècles subséquents. De la grande fresque de Saint-Jean-de-Latran, où il avait représenté le Pape proclamant le jubilé, il ne reste plus qu'un fragment auquel ne s'attache qu'un pur intérêt historique; les images de saint Pierre et de saint Paul, dont il décora leurs tombeaux, sont un peu mieux conservées; mais on y chercherait en vain la pureté primitive des lignes et des caractères. La mosaïque (1) représentant la barque de saint Pierre, nageant à pleines voiles sur les flots, a été trop souvent restaurée et déplacée. Quant au tableau qu'il fit pour le maître-autel de l'église dédiée au prince des apôtres, bien qu'il se soit aussi ressenti des vicissitudes que ce monument devait subir, les fragments qui en subsistent dans la sacristie sont assez bien conservés pour que nous puissions en apprécier pleinement la valeur, et les comparer avec les productions postérieures du même artiste, par exemple, avec le tableau bien authenthique qui se trouve dans l'église de Santa-Croce. Dans ce dernier, on reconnaît, au premier coup d'œil, la seconde manière de

(1) Elle se trouve aujourd'hui sous le portique de l'église de Saint-Pierre.

Giotto, celle où il a rompu, sans retour, avec les types traditionnels de l'école. Dans l'autre, l'influence Byzantine se fait encore sentir, mais sans entraver la puissante originalité du peintre. La Vierge a des proportions plus sveltes, le visage plus allongé, la pose et le costume plus monumental, et rappelle, à beaucoup d'égards, mais sans imitation servile, les anciennes mosaïques des basiliques chrétiennes. Les apôtres sont admirablement caractérisés, avec une grande force et une grande variété d'expression dans les physionomies. Le type du Christ me paraît être celui où l'artiste s'est le plus éloigné de ses modèles Byzantins, et où il laisse le plus à désirer. Quant aux deux compartiments dans lesquels il a représenté le crucifiement de saint Pierre et la décapitation de saint Paul, on peut dire que, pour la finesse de l'exécution, ils n'ont jamais été surpassés dans tout le cours du XIVe siècle, et que Giotto lui-même n'a jamais été au delà, malgré tous les progrès techniques qu'il a pu faire dans les trente années suivantes. La tête de saint Paul, séparée du tronc, est un petit chef-d'œuvre de miniature, et le portrait agenouillé du donataire présente des caractères assez prononcés d'individualité, pour qu'on doive croire à une certaine ressemblance.

Ce donataire était le cardinal Stefaneschi, neveu de Boniface VIII, et appréciateur intelligent de la révolution qui s'opérait alors dans la peinture chrétienne. Outre le grand tableau dont nous venons de parler, il fit encore peindre par Giotto l'abside de l'église de San-Giorgio in Velabro, et ces peintures, toutes défigurées qu'elles sont par les retouches peu délicates qu'elles ont subies, témoignent du respect que l'artiste conservait encore, non-seulement pour l'ordonnance Byzantine, mais aussi pour les proportions des figures,

et même pour certains types qui semblent avoir plus particulièrement obsédé son imagination pendant son séjour à Rome (1).

Voilà tout ce qui reste des travaux qu'il exécuta dans cette ville; il en reste encore moins de ceux qu'il fit à Naples, et c'est à peine si l'on peut en trouver quelques débris dans l'intérieur du couvent de Sainte-Claire.

Pour apprécier son rare génie et sa prodigieuse influence, il faut parcourir l'une après l'autre, successiment, les trois zones entre lesquelles se trouvent distribués ceux de ses ouvrages qui ont échappé aux ravages du temps et des hommes, c'est-à-dire qu'il faut visiter successivement Assise, Florence et Padoue, et ne jamais perdre de vue les circonstances particulières sous l'empire desquelles Giotto exécuta les compositions mystiques, historiques, allégoriques et légendaires qui ont immortalisé son pinceau. Il ne faut pas oublier la coïncidence heureuse, mais nullement fortuite, par laquelle l'art renaquit dans le même siècle où de grands saints et de grands poètes se montrèrent si préoccupés, chacun à sa manière, de la recherche de *l'idéal*. Le caractère des produits artistiques se trouvait ainsi marqué d'avance, non pas en vertu d'une conformité conventionnelle, mais en vertu de l'attraction mystérieuse qui a toujours existé entre l'art et les tendances dominantes d'un siècle quelconque.

Il est à remarquer que les trois villes dont nous avons parlé, savoir Florence, Assise et Padoue, sont précisément celles où les Franciscains ont bâti les trois temples les plus magnifiques, et que ces trois temples furent également décorés par la main de Giotto.

(1) Severano, *Sette chiese*, pag. 338.

Il faut que son aptitude à traiter la légende du mendiant d'Assise ait été reconnue de toute l'Italie, car, outre les peintures des trois grandes églises que nous venons de signaler, Vasari nous cite celles qu'il exécuta pour les Franciscains de Ravenne, pour les Franciscains de Rimini, pour les Franciscains de Vérone, pour les Franciscains de Pise (1).

On voit qu'il n'avait pas gardé, comme Cimabue, une sorte d'équilibre entre les deux ordres qui se partageaient la faveur populaire. Sa prédilection pour celui de saint François ne paraît guère compatible avec la tournure naturelle de son esprit pénétrant, froid, clair et positif, ni avec son humeur naturellement joyeuse (2); mais cette incompatibilité apparente disparaît devant l'étude approfondie de ses œuvres. D'ailleurs, il avait, pour l'aider, le génie éminemment contemplatif de Dante qui, non-seulement avait compris, mieux que personne, celui de saint François, mais s'était enrôlé, comme membre du tiers-ordre, dans la milice fondée par lui. Aussi cette influence du grand poète sur le grand peintre est-elle attestée, comme un fait positif, par Benvenuto, l'un des plus anciens commentateurs de la Divine Comédie, lequel signale spécialement, entre autres fruits de cette liaison providentielle, certaines peintures, probablement symboliques, exécutées avec la pensée de Dante (*col pensiero di Dante*) et dont la perte est, à ce titre, doublement regrettable (3).

(1) Tous ces ouvrages ont été détruits, à l'exception d'un tableau qui représente saint François recevant les stigmates, et qui a passé de l'église de Saint-François, à Pise, dans le musée du Louvre.

(2) Son petit poème contre la pauvreté volontaire porte la même empreinte. Voir la nouvelle édition de Vasari, vol. I, pag. 348.

(3) Giotto, en retour, lui apprit à dessiner. Dante, dans la *Vita nova*, parle d'une Annonciation dessinée par lui.

Ce fait suffirait, à lui seul, pour donner une haute importance historique au portrait bien authentique (1) qui se voit dans l'ancien palais du podestat, aujourd'hui le Bargello, et qui nous montre le poète Florentin avec cette finesse de traits et cette fierté de regard que les bustes et les gravures qu'on avait de lui n'exprimaient qu'imparfaitement. On comprend quel effet ces yeux devaient produire sur un interlocuteur comme Giotto, quand il y voyait reflétés les mouvements d'une âme tour à tour si tendre et si sublime, quoiqu'à vrai dire, il y ait, dans le génie de Dante, tout un côté qu'il n'a compris qu'à demi, le côté mystique ou extatique, qui demande une initiation spéciale et des adeptes spéciaux. Par un privilége dont il n'y a pas un autre exemple dans l'histoire des poètes anciens ou modernes, celui dont nous parlons réunit dans sa personne et manifesta dans ses écrits, avec toute la perfection imaginable, le génie poétique, le génie mystique et le génie symbolique, triple rayon qui souvent ne forme en lui qu'une seule et même lumière, mais que Giotto devait décomposer pour s'approprier presque exclusivement l'élément qui convenait le mieux à la tournure peu contemplative de son esprit.

Sans énumérer toutes ses compositions symboliques, dont le plus grand nombre a été détruit, je me bornerai à signaler celles qu'il fit dans les trois villes entre lesquelles sont partagés ses principaux chefs-d'œuvre. Dans l'église supérieure d'Assise, ce ne fut pas seulement un autel ou une chapelle, ce fut la nef tout entière qui fut livrée à son pinceau, afin qu'il y traçât les principaux traits de la vie de saint François.

(1) Philippe Villani dit positivement : *Dipinse Dante nella capella del palagio del Podestà....*

Avec les pieuses dispositions qui lui étaient naturelles, et qui avaient été sans doute renforcées par le commerce de Dante, rien ne pouvait lui arriver de plus heureux que d'avoir à traiter, sans aucune entrave, un sujet pour lui si attrayant, et avec lequel son imagination devait ensuite se familiariser plus qu'avec aucun autre. Le vandalisme des siècles postérieurs a passé plus légèrement sur ces fresques que sur tant d'autres dont on ne sait même plus indiquer la place, et, grâce à ce ménagement dont il faut lui savoir gré, il y en a plusieurs où l'on peut apprécier quelque chose de plus que le mérite de la composition. Je me contenterai de signaler celle où se trouve représentée la mort de saint François, et qui fut ensuite reproduite si souvent par l'artiste et par ses disciples, en grandes et en petites dimensions. Nulle part il n'a mieux montré combien il excellait à traiter les sujets pathétiques, et à trouver le point précis où il fallait s'arrêter dans l'expression de la douleur. C'est surtout en présence de cette fresque qu'on sent l'impossibilité d'admettre l'opinion de ceux qui veulent attribuer à d'autres qu'à Giotto les peintures de l'église supérieure (1). Il est vrai que certaines figures semblent dessinées d'après les proportions Byzantines, mais cela ne prouve nullement qu'elles soient de Spinello Aretino, à moins qu'on ne veuille attribuer également à celui-ci celles de San-Giorgio in Velabro, dont l'authenticité n'est pas douteuse, et qui présentent absolument le même caractère.

Cette controverse n'atteint pas les compositions symboliques de l'église inférieure, qui sont beaucoup plus intéressantes. Sans être complétement exemptes

(1) Rumohr. *Italiænische Forschungen*, t. I, pag. 65-68.

de retouche, elles sont beaucoup mieux conservées, et c'est là surtout qu'il faut voir l'œuvre commune du grand peintre et du grand poète. Giotto a voulu y représenter les trois vertus qui sont la matière et le but des trois vœux monastiques. La Chasteté est figurée par une femme voilée, qui prie dans une forteresse gardée par deux anges. C'est à peine si les yeux peuvent l'apercevoir à travers une étroite fenêtre ; on voit seulement qu'elle repousse les couronnes et les palmes que des tentateurs viennent lui offrir; de l'autre côté, on voit l'Obéissance, vêtue d'un humble sac, posant la main gauche sur le livre de la règle et l'index de la main droite sur sa bouche, pour signifier le silence, tandis qu'un moine s'incline devant elle pour se laisser mettre un joug sur le cou. Enfin la Pauvreté, dont on voit que Giotto avait peur, tout en célébrant ses grandeurs (1), paraît sous la forme repoussante d'une femme en haillons, à chevelure négligée, dont les flancs sont ceints d'une corde grossière. Les épines et la chienne maigre qui vient aboyer contre elle, sont les emblèmes des épreuves et des mépris qui l'attendent dans le rude sentier de la vie.

Il faut remarquer que Giotto n'avait ici le secours d'aucune représentation traditionnelle, et qu'il avait à se frayer une route à travers toutes les combinaisons dont ce sujet, à la fois si neuf et si poétique, était susceptible. La preuve qu'il se donna pleine satisfaction à lui-même, c'est qu'il reproduisit ce sujet, avec quelques suppressions commandées par les limites du lieu, dans une des chapelles de Santa-Croce, où la famille Bardi lui fit peindre les principaux traits de la légende de saint François, et où nous le retrou-

(1) Voir son poème sur la pauvreté, dans la nouvelle édition de Vasari, vol. I.

verons, sinon dans toute la naïveté, du moins dans toute la force de son talent.

Mais c'est dans la chapelle des Scrovegni à Padoue que Giotto a laissé le monument le plus précieux de son génie symbolique ; et là, nous le trouvons encore sous l'influence immédiate de Dante, qui vint l'y chercher tout exprès, et le vit entouré de ses enfants en bas-âge, *tous très-laids*, dit le commentateur, *et extrêmement semblables à leur père* (1). C'était en 1306, trente ans avant la mort de l'artiste, c'est-à-dire quand il était dans toute la vigueur de son talent.

Ici, les peintures symboliques ont l'air de ne former qu'une décoration accessoire, d'abord parce qu'elles sont en clair-obscur, ensuite parce qu'elles sont placées au-dessous des deux séries de compositions historiques qui frappent tout d'abord les regards et qui représentent, l'une, les principaux traits de la vie de Notre-Seigneur, l'autre, les principaux traits de la vie de la sainte Vierge ; et, quand l'attention s'est portée successivement sur chacun de ces compartiments supérieurs, elle est brusquement attirée vers le Jugement dernier, qui est peint au-dessus de la porte, et qu'il est impossible de regarder sans penser à la mise commune des deux amis ; non pas que Giotto ait traduit littéralement, avec son pinceau, la description des régions infernales, telle qu'on la lit dans la Divine Comédie ; au contraire, il montre, dans ses créations et dans ses combinaisons, une indépendance d'imagination à laquelle on ne se serait pas attendu ; et, si l'on excepte la bande tricolore qui entoure le trône du Très-Haut, et le gigantesque Lucifer qui dévore

(1) Il s'agit ici de Benvenuto da Imola. Voici ses propres paroles : *Dantes videns plures infantulos ejus summè deformes, et patri simillimos*

trois pécheurs à la fois, je ne crois pas qu'il y ait un seul épisode de l'Enfer du poète qui ait passé tout d'emblée dans celui du peintre ; mais on ne peut pas se figurer que ce dernier, ayant à traiter un pareil sujet, ait pu ou ait même voulu se soustraire à l'ascendant qu'un génie, si familiarisé avec cet ordre de conceptions, devait nécessairement exercer sur lui.

Cette supposition est encore plus naturelle pour les peintures symboliques, Dante n'ayant pas eu de rival, parmi les poètes du moyen âge, pour l'intelligence et l'exploitation du symbolisme chrétien. C'était aussi, comme nous l'avons déjà dit, l'aptitude spéciale de Giotto, de sorte qu'il n'est pas étonnant que le produit de deux pareils facteurs soit, dans son genre, un ouvrage tout à fait hors ligne.

D'un côté, se trouvent les sept vertus dont l'acquisition ou la pratique forme le grand intérêt de la vie chrétienne : la Foi, l'Espérance, la Charité, la Justice, la Tempérance, la Force et la Prudence. De l'autre, sont tracés, en face des premières, les vices opposés à chacune d'elles, ce qui fait en tout quatorze figures symboliques, dont le moindre mérite est d'être dessinées avec une grandeur de style inconnue jusqu'alors. La qualité dont elles sont le plus dépourvues, c'est la grâce. L'Espérance seule fait exception, et l'artiste a rendu, avec un rare bonheur, le mouvement par lequel elle s'élance vers la couronne céleste qu'un ange lui apporte. La Charité a quelque chose de plus matronal dans ses formes et dans sa pose ; mais l'expression de ses traits, et surtout celle de son regard, laissent à peine quelque chose à désirer. Sans passer en revue toutes ces figures, dont chacune demanderait une étude à part, je me contenterai de dire que jamais, peut-être, on n'a renfermé tant de sens, et un

sens si profond, dans une simple figure humaine. Ce qu'elles tiennent à la main, ce qu'elles foulent aux pieds, leur coiffure, leur costume, leur attitude, tout est combiné de la manière la plus ingénieuse, pour exercer la sagacité du spectateur, et pour lui donner le plaisir de comprendre une langue que les esprits privilégiés sont seuls en état de lui parler.

Il n'y a pas une seule de ces quatorze figures qui n'ait été dessinée par Giotto lui-même. Il n'en est pas de même des compartiments supérieurs. Dans l'histoire de la Vierge, comme dans celle du Sauveur, il y a des inégalités de style et des faiblesses d'exécution qui accusent une main beaucoup moins ferme et beaucoup moins habile que la sienne. La Fuite en Égypte, le Massacre des innocents, les Vendeurs chassés du temple, le Couronnement d'épines et plusieurs autres compositions, sont au-dessous de ce qu'on pouvait attendre, je ne dis pas de lui, mais de ses disciples de quelque renom ; tandis qu'on pourrait dire qu'il s'est surpassé lui-même dans la représentation de certaines scènes pathétiques, auxquelles n'a touché nul autre pinceau que le sien, comme la Résurrection de Lazare et la Déposition de croix, deux chefs-d'œuvre qui marquaient un pas immense fait dans une voie non encore frayée, et qui révélaient dans l'artiste, outre le talent instinctif de l'ordonnance pittoresque, une veine dramatique ou élégiaque, qui devait être exploitée avec tant de succès par son école. Ces deux sujets étaient vraiment selon son cœur ; il y trouvait de plus l'avantage de n'avoir pas à traiter le nu, qui était comme sa pierre d'achoppement, et de pouvoir déployer sa supériorité dans l'art, beaucoup moins superficiel qu'on ne pense, de draper les figures, de manière à faire concourir chaque pli, comme résultat

d'un mouvement déterminé, à l'expression générale.

Des sentiments d'une autre nature sont exprimés avec une exquise délicatesse de pinceau dans deux autres fresques non moins remarquables que les précédentes ; ce sont celles qui ont pour sujet la Rencontre de saint Joachim et de sainte Anne à la porte d'Or de Jérusalem, et l'Apparition du Christ à la Madeleine. La première de ces compositions est une des œuvres les plus suaves et les plus gracieuses qui soient sorties du pinceau de Giotto ; dans la seconde, la plus émouvante de toutes, il a laissé loin derrière lui presque tous ceux qui ont essayé depuis d'exprimer cet élan d'amour et de joie par lequel la Madeleine se précipite vers son divin régénérateur. Jamais on ne vit une harmonie plus saisissante entre le geste et le regard.

Ces peintures ne furent pas les seules que Giotto exécuta pendant son long séjour à Padoue, et la manière dont Vasari parle de celles qu'on voyait encore de son temps dans la salle capitulaire du couvent des Franciscains, prouve que ses inspirations d'Assise ne s'étaient pas refroidies : mais tout cela a péri ou disparu sous le badigeon des vandales. Cela est scandaleux assurément, mais beaucoup moins à Padoue qu'à Florence, propre patrie de l'artiste, ornée par lui de tant de produits de son infatigable pinceau, sur lesquels les générations suivantes se sont acharnées avec une fureur d'iconoclastes, ne respectant pas plus les compositions symboliques que les compositions légendaires.

Ce qui met le comble au scandale, c'est que ce furent les Franciscains eux-mêmes (Franciscains non réformés, il est vrai) qui se firent les exécuteurs de ces actes de vandalisme, dans leur propre église, celle de Santa-Croce, où, en revanche, ils se sont montrés si

tolérants pour les monstruosités de l'art moderne. Il y avait là quatre chapelles décorées de peintures légendaires que Giotto avait traitées en novateur, mais en pieux et intelligent novateur, qui sait se faire pardonner ses innovations. Car il y avait beaucoup à réformer dans la manière dont on avait traité jusqu'alors les anciennes légendes ; et les nouvelles, qui, depuis le XIIIe siècle, servaient d'aliment à la dévotion populaire, demandaient, dans les œuvres qui s'y rapportaient, des qualités qui fussent en harmonie avec le sentiment public, devenu plus difficile à satisfaire.

Ces conditions sont admirablement remplies dans les fresques de la chapelle Bardi, qui sont sorties, toutes mutilées, de dessous le linceul qui les recouvrait, mais qui, malgré cet état de mutilation, sont encore d'un grand prix, en ce qu'elles remplacent pour nous toutes celles où Giotto avait traité sa légende favorite, celle de saint François d'Assise. Il y a des compartiments où les contours primitifs et les demi-teintes ont entièrement disparu ; mais cela n'empêche pas d'apprécier, outre l'ordonnance générale, une multitude de détails pleins de sentiment et de goût, auxquels on reconnaît, non moins sûrement qu'au style grandiose des draperies, les productions à la fois si simples et si fines du maître Florentin. On voit qu'il s'est efforcé de faire encore mieux qu'il n'avait fait à Assise, où il avait déjà peint auparavant la même légende. Malheureusement, le compartiment où ce progrès était le mieux constaté est précisément un de ceux qui ont le plus souffert ; c'est celui où il a représenté les moines en pleurs ou en prières, autour du corps inanimé de leur père commun. Non-seulement cette composition pathétique fut reproduite, avec très-peu

de variations, par les peintres Florentins qui traitèrent le même sujet, mais elle fut appliquée, moyennant un simple changement de costume, à d'autres fondateurs d'ordre, arrivés au même terme et excitant les mêmes regrets. Le miracle d'Arles, quand saint François fut soulevé de terre avec ses bras en forme de croix, pendant que saint Antoine de Padoue prêchait sur la passion, est aussi la répétition agrandie d'une des fresques d'Assise. Au contraire, il a restreint les représentations allégoriques de la Chasteté, de la Pauvreté et de l'Obéissance, mais sans les affaiblir en rien, si ce n'est par la distance où il les a mises de l'œil du spectateur, car elles sont dans les angles de la voûte. Le même inconvénient de distance empêche d'apprécier pleinement la beauté du groupe que forme l'évêque d'Assise avec le jeune François, dont il couvre si affectueusement la nudité avec son manteau épiscopal; mais rien ne s'oppose à l'appréciation complète d'un autre compartiment, le plus grandiose et le mieux conservé de tous, celui où l'artiste a représenté le sultan sur son trône, ayant à sa gauche saint François, qui offre de subir l'épreuve du feu, et à sa droite les imans qui reculent épouvantés. Ce dernier groupe, en y comprenant les deux esclaves orientaux qui sont auprès d'eux, est traité avec une largeur de style vraiment étonnante, ainsi que les figures de grandeur naturelle qui sont de chaque côté de la fenêtre, et dont l'une, sainte Élisabeth de Hongrie, peut être regardée comme un des chefs-d'œuvre de Giotto.

Il ne reste à peu près rien des fresques de la chapelle Spinelli, ni de celles de la chapelle Giugni, et il ne reste que deux fragments de celles de la chapelle Peruzzi ; mais un de ces fragments, celui qui représente l'assomption de saint Jean l'évangéliste, peut, à

bon droit, prendre place à côté des meilleures productions de l'artiste, et, par conséquent, redoubler les regrets que nous causent tant de pertes irréparables (1).

Si les panneaux d'armoire de la sacristie, sur lesquels Giotto peignit l'histoire de Notre-Seigneur et celle de saint François, ont échappé à la destruction, malheureusement ils n'ont pas échappé à la retouche, et ces précieuses miniatures ont presque toutes perdu la pureté primitive des traits et des contours. Cependant, même avec ce déchet, il est impossible de n'y pas reconnaître les qualités distinctives du maître, l'art de bien ordonner ses groupes et de bien draper ses figures, l'intelligence des plus délicates nuances de sentiment, en tant qu'elles peuvent être manifestées par une attitude ou par un geste, enfin toutes ces combinaisons, à la fois simples et ingénieuses, à l'aide desquelles il trouve moyen de captiver et souvent d'émouvoir. Il y a plusieurs de ces petites compositions qui, après avoir été adoptées par ses disciples, ont été transmises par eux à d'autres écoles, comme l'Adoration des bergers et celle des Mages, la Cène et la Transfiguration, qu'il semble avoir empruntées lui-même à d'anciennes mosaïques.

Indépendamment des fresques des quatre chapelles et des miniatures de la sacristie, Giotto peignit, pour les Franciscains de Santa-Croce, des images de dévotion. Il peignit pour eux l'image du Christ et celle de la Vierge, mais il le fit en rompant ouvertement avec les types Byzantins, et c'est en cela que consiste plus par-

(1) Malgré les doutes élevés par des juges dont la compétence m'impose, je suis tenté d'attribuer à Giotto la Cène de l'ancien réfectoire, qui est aujourd'hui une fabrique de tapis. La tête du Christ et celles de certains apôtres ont un caractère grandiose qui décèle le pinceau d'un grand maître.

Digitized by Google

ticulièrement la grande réforme opérée par lui dans le domaine de la peinture.

Cette réforme était urgente en ce qui concerne la représentation du Christ en croix. Les crucifix Byzantins, depuis le XIe siècle, avaient dégénéré au point de ne plus guère exprimer que la souffrance physique. L'affaissement du corps, qui penchait tout d'un côté, le tiraillement des membres et des traits, la couleur livide des chairs, les flots de sang coulant de chacune des plaies, tout cela avait transformé peu à peu un objet d'adoration en un objet de dégoût, sans que la dévotion croissante des peuples pût rien contre cet abus; car cette époque est précisément celle où le crucifix commença à jouer un plus grand rôle dans le culte public et privé, dans les processions de pénitents, dans les légendes miraculeuses, et jusque dans les affaires d'État, puisque nous voyons Margheritone d'Arezzo envoyer, en guise d'hommage, un crucifix à Farinata degli Uberti, sans parler de celui qui surmontait le Carroccio dans les expéditions militaires.

Avant Cimabue, c'était Giunta de Pise, dernier représentant du Byzantinisme décrépit, qui jouissait de la plus grande vogue en ce genre. On peut voir, dans la sacristie de Santa-Croce, de quelle valeur étaient ses inspirations ou celles de ses imitateurs; car, si le hideux crucifix qu'on y voit n'est pas de lui, il est certainement de son école. Rien ne prouve mieux combien les émotions de l'âme sont indépendantes, religieusement parlant, de la beauté des objets dont les yeux se repaissent. La vertu miraculeuse en est plus indépendante encore, comme le prouvent le crucifix qui décida la conversion de saint Jean Gualbert, et celui qui parla, dit-on, à sainte Catherine de

Sienne (1), tous deux également dépourvus de tout mérite esthétique, sans que cela ait diminué en rien la vénération des peuples, ou le prix qu'on attachait à leur possession.

Aussi ce fut plutôt dans l'intérêt de l'art que dans l'intérêt de la foi, que Giotto, reprenant l'œuvre déjà commencée par Cimabue, entreprit de réformer le goût public sur ce point. On ignore ce qu'est devenu le crucifix qu'il peignit pour l'église des Fransciscains, à moins qu'on ne veuille lui attribuer celui de la sacristie, que la retouche a rendu méconnaissable, et qui, dans son état primitif, devait en effet ressembler beaucoup à celui de Santa-Maria-Novella, le plus authentique de tous, mais non pas le plus beau (2). La figure du Christ y est trop lourde, et la tête entièrement dépourvue d'idéal, tandis que, dans le crucifix de l'église d'Ognissanti, le corps est plus svelte, les membres mieux modelés, le visage plus noble, et la chevelure qui l'encadre traitée avec infiniment plus de goût. On peut appliquer les mêmes observations au crucifix de Saint-Marc et à celui de San-Felice, qui semblent, l'un et l'autre, avoir été calqués sur celui dont nous venons de parler, sauf le pélican symbolique dont ils sont surmontés (3).

Les différences que nous venons de signaler s'expliquent naturellement par la différence des dates, le crucifix de Santa-Maria-Novella étant, d'après le docu-

(1) Ces deux crucifix, qui se ressemblent beaucoup, sont peints et non pas sculptés. Le premier est conservé à Florence, dans l'église de la Trinité, le second à Pise.

(2) Cette authenticité repose sur un document de 1312 relatif à l'entretien d'une lampe devant ce crucifix. Voir la nouvelle édition de Vasari, vol. I, pag. 329.

(3) Giotto s'était peint lui-même à genoux au pied d'un crucifix, dans une église de Gaëte.

ment cité, un ouvrage de la jeunesse de Giotto, tandis que les trois autres sont probablement un produit de son âge mûr, et de ce qu'on pourrait appeler, dans un certain sens, sa seconde manière.

Il fut donc réformateur heureux dans cette spécialité ; mais il fut tout le contraire, quand il voulut appliquer sa réforme à une autre image de dévotion, dont le type primitif venait aussi de l'Orient; je veux parler de l'image traditionnelle de la Vierge, qu'il entreprit de détrôner, pour y substituer quelque chose qui se rapprochât davantage de la nature vivante. Deux tableaux conservés à Florence, l'un dans l'église de Santa-Croce, l'autre à l'Académie des beaux-arts, peuvent nous donner la mesure du succès avec lequel Giotto, dédaignant l'exemple des artistes Siennois, résolut ce hardi problème.

Le premier de ces tableaux représente un couronnement de la Vierge, c'est-à-dire le sujet le moins compatible, je ne dis pas avec un type vulgaire, mais seulement avec un type prosaïque. Or, celui que Giotto a introduit dans cette scène qui se passe en présence de la cour céleste, est tellement peu idéal, qu'on pourrait dire qu'il y a, ou du moins qu'il y a eu des cours terrestres beaucoup mieux partagées. Il est vrai que ce défaut est un peu racheté par le mouvement gracieux de la Vierge, et par l'ensemble de la composition. Les anges et les saints distribués à droite et à gauche, dans des attitudes d'extase ou d'adoration, sont dessinés et drapés avec tout le soin dont l'artiste était capable : seulement il ne faut pas les regarder de trop près, car on découvrirait que l'expression de chaque tête, prise isolément, ne répond pas, autant qu'on le voudrait, à l'expression générale.

L'autre tableau est la grande Madone, qui se trouvait

jadis dans l'église d'Ognissanti, et à laquelle on voit que Giotto a cherché à donner toute la majesté possible, comme pour prouver aux partisans des vieilles images Byzantines, que les siennes n'étaient pas indignes de leur être substituées. Sous plusieurs rapports, cette Madone est incontestablement un chef-d'œuvre, et l'on ne peut s'empêcher d'être frappé de la dignité de son maintien et de la puissance de son regard; mais, en voulant corriger ce qu'il y avait de faible et de suranné dans le menton en retrait des Vierges grecques, il a donné à la partie inférieure du visage une lourdeur qui suffirait à elle seule pour gâter ses types, et qui ne saurait être rachetée ni par le progrès manifeste du pinceau, ni par la beauté vraiment étonnante des anges qui entourent le trône.

Giotto, malgré la vigueur et la fécondité de son génie, n'est donc pas un peintre que l'on doive louer sans restrictions. Au contraire, il est irréprochable comme architecte, et, si le campanile du Dôme, dont il ne jeta les fondements que deux ans avant sa mort (1334-1336), n'a pas toute la perfection désirable, c'est uniquement parce qu'on en a retranché le couronnement pyramidal, qui se trouvait dans le dessin primitif, et que Vasari, dans un accès de compassion pour ce siècle infortuné (*quell' infelice secolo*), appelle dédaigneusement *une vieillerie allemande*.

Ce monument grandiose, qu'il n'acheva pas, et les bas-reliefs qu'il sculpta dans la partie inférieure, sont tout ce qui reste des nombreux travaux qui l'occupèrent vers la fin de sa carrière, et entre lesquels je signalerai, outre les *très-belles peintures* qu'Azzo Visconti lui fit exécuter à Milan, la grande composition symbolique du palais du podestat, à Florence, laquelle était destinée à servir de modèle à celle d'Ambrogio

Lorenzetti dans le palais public de Sienne. Cette destination si glorieuse, jointe à l'aptitude spéciale et nécessairement croissante de Giotto pour ce genre d'ouvrage, rend la perte de celui-ci doublement regrettable, et la courte description que nous a laissée Vasari ajoute encore à nos regrets.

Tant de chefs-d'œuvre frappés de destruction nous permettent à peine de nous en rapporter à nos propres impressions, pour porter sur Giotto un jugement complet et compétent ; mais nous avons, outre le témoignage de plusieurs contemporains, celui des écrivains qui l'ont jugé plus tard, en présence de ses œuvres encore subsistantes. Nous avons, par-dessus tout, le témoignage non moins énergique que décisif de Ghiberti, qui dit que Giotto, *laissant là la grossièreté Byzantine, changea l'art de grec en latin* (1). Cennino Cennini, qui écrivait aussi au commencement du xve siècle, se sert absolument des mêmes termes ; seulement il les applique plutôt au perfectionnement des procédés techniques. Quant aux écrivains de profession, il ne paraît pas qu'il y en eût un seul qui lui en voulût d'avoir rompu si hardiment avec les modèles transmis par ses devanciers, et ce n'est pas une médiocre gloire pour lui d'avoir compté, parmi ses prôneurs, outre son ami Dante, qui chante de si bon cœur sa victoire sur Cimabue (2), Boccace, qui dit que la nature ne produit rien que Giotto n'imite jusqu'à l'illusion (3); Jean Villani, qui proclame plus formellement encore sa supériorité sur tous les peintres ; Boccace, dont l'hommage a quelque chose de plus

(1) *Lasciò la rozzezza dei Greci, rimutò l'arte di greco in latino.....*

(2) *Credette Cimabue*, etc.

(3) *Decam., giorn. VI, novella* 5.

solennel, parce qu'il l'a consigné dans son testament (1); en un mot, ceux qui étaient à la tête du mouvement des idées, et qu'on pourrait justement appeler les quatre grandes lumières du siècle.

Cependant Giotto n'introduisit pas sa réforme sans trouver d'énergiques contradicteurs. Il en trouva non-seulement dans l'école Siennoise, qui professait résolûment d'autres doctrines, mais à Florence même, où ses disciples furent plus d'une fois supplantés par ceux de Duccio. Il en trouva dans toutes les classes de citoyens, et dans certains ordres religieux, entre lesquels se distinguèrent les moines de Vallombrose; il en trouva parmi les Pisans, que leur respect pour Giunta rendit d'abord hostiles à toute importation Florentine. Mais son contradicteur le plus persévérant et le plus intéressant fut Margheritone d'Arezzo, non moins zélé que Giotto pour le culte du mendiant d'Assise, mais donnant à son zèle des manifestations dont la naïveté dégénérait quelquefois en caricature (2). Cela n'empêcha pas que le pinceau de Margheritone ne fût très-occupé, non-seulement dans sa patrie, jadis remplie de ses œuvres, mais encore à Florence, à Pise, à Ancone et jusqu'à Rome, où il fut chargé par le pape Urbain IV d'orner de peintures à fresque le portique de la basilique de Saint-Pierre. C'était encore une protestation contre les novateurs, mais une protestation qui prouvait que le respect pour les anciens mo-

(1) Léguant au seigneur de Padoue une Madone de Giotto, Boccace lui dit : « *Quia nihil aliud habeo dignum te, mitto tabulam meam beatæ Virginis, opus Jocti pictoris egregii.... in cujus pulchritudinem ignorantes non intelligunt, magistri autem artis stupent...* »

(2) On peut voir un de ses portraits de saint François dans la galerie de Sienne Vasari en cite plusieurs autres dont deux subsistent encore.

dèles n'était pas incompatible avec un certain genre de progrès. Ce progrès consistait pour lui, non pas dans le changement des types ou de l'ordonnance, mais dans le perfectionnement des menus détails et des petites figures accessoires qui, bien que peintes invariablement dans le style grec, étaient, suivant le rapport de Vasari, *traitées avec bon jugement et avec amour*. Le vieux champion du traditionalisme n'allait pas plus loin dans ses concessions, se montrant intraitable quand il s'agissait des images de dévotion proprement dites, telles qu'elles avaient été consacrées par un long empire sur les imaginations populaires. C'était pour lui comme une barrière sacrée qu'il ne croyait pas qu'on pût franchir sans se rendre coupable de sacrilége. En un mot, il attachait aux types la même importance que les théologiens attachent aux dogmes.

Margheritone était moins scrupuleux pour la sculpture, parce qu'elle n'était pas sujette à des prescriptions si rigoureuses Aussi réussit-il mieux dans cette branche de l'art que dans l'autre, surtout après qu'il eut connu les ouvrages des sculpteurs Florentins. De même en architecture, il se laissa gagner par le goût du siècle, qui se portait de plus en plus vers le style ultramontain, et il ne refusa pas d'être le continuateur d'Arnolfo pour la construction du Dôme d'Arezzo.

Ce que ses compatriotes lui demandèrent le plus souvent furent des crucifix, dont un seul subsiste encore aujourd'hui dans l'église des Franciscains. On sait la célébrité historique qui s'attache à celui qu'il envoya ou plutôt qu il décerna, comme une couronne civique, à Farinata degli Uberti, et qui se trouvait encore, du temps de Vasari, dans l'église de Santa-Croce (1). Cette

(1) On a cru généralement que le beau crucifix qui se trouve entre la sacristie et la chapelle du noviciat était celui qui fut

intervention de l'art dans les démêlés politiques a quelque chose d'original et d'imposant, qui sied bien à ce génie stationnaire, vrai Jérémie de la peinture, qui n'en finissait pas avec ses lamentations sur la dépravation croissante du goût public. Son mauvais sort voulut qu'il vécût jusqu'en 1313, c'est-à-dire jusqu'à l'époque où la réforme de Giotto triomphait presque partout. Margheritone ne tint pas contre ce spectacle, et son biographe, qui était en même temps son compatriote, nous assure qu'il mourut de chagrin en voyant tout changer autour de lui, et les honneurs réservés désormais aux peintres de la nouvelle génération (1).

Les artistes sortis médiatement ou immédiatement de l'école de Giotto peuvent se partager en deux groupes, dont l'un travailla plus à Florence qu'ailleurs, et l'autre se voua plus particulièrement à la décoration du sanctuaire d'Assise.

A la tête du premier groupe est Taddeo Gaddi, le disciple favori de Giotto, qui l'avait tenu sur les fonts baptismaux, et lui avait servi de père et de maître pendant plus de vingt ans. Grâce à cette longue tutelle, il acquit une prodigieuse facilité d'exécution et d'imitation, à laquelle il sut ajouter des qualités de son propre fonds, qui n'était pas stérile. Il fut chargé, jeune encore, d'une multitude de travaux dans l'église de Santa-Croce, où il ne reste plus aujourd'hui que la grande fresque de la chapelle Baroncelli qui puisse lui être attribuée avec une entière certitude. Cette fresque, sans doute l'une de ses premières, représente

envoyé d'Arezzo à Farinata degli Uberti Cette opinion est tout à fait inadmissible.

(1) *Margheritone mori infastidito d'esser tanto vivuto, vedendo variata l'età e gli onori negli artefici nuovi.*

l'histoire de la Vierge, et pourrait, vu la richesse des détails, suppléer à toutes les autres comme base d'appréciation, si nous ne savions que Taddeo Gaddi s'éleva à une bien plus grande hauteur dans ses ouvrages postérieurs. Dans celui-ci, on dirait qu'il a voulu enchérir sur le défaut de son maître, qui se figura trop souvent que de grosses dimensions en largeur rendaient les figures plus imposantes ; mais jamais il n'avait doué aucun de ses grands dignitaires, civils ou ecclésiastiques, d'une circonférence abdominale égale à celle du grand prêtre, dans un ou deux compartiments de cette fresque. Les femmes mêmes y paraissent plus ou moins chargées de ce fardeau, comme si l'embonpoint avait été, dans la pensée de l'artiste, un des attributs essentiels de la dignité matronale. Ce qui le ferait croire, c'est qu'il a donné aux suivantes des proportions beaucoup plus sveltes qu'à leurs maîtresses.

Cependant il y a, dans cette composition, plusieurs scènes qui sont heureusement rendues, comme la rencontre de sainte Anne avec son époux à l'une des portes de Jérusalem, et la naissance de la Vierge. Même dans les compartiments inférieurs, où sont les personnages à grosses dimensions, il y a des groupes où l'on ne peut s'empêcher d'admirer la naïveté et la grâce unies au mouvement et à la variété des physionomies ; mais on y chercherait en vain ces délicatesses de pinceau et ces détails saisissants qui distinguent les compositions légendaires de Giotto.

Il y avait, dans la même église de Santa-Croce, une autre fresque qui devait être bien supérieure à celle-ci, puisqu'un juge aussi compétent que Ghiberti pousse l'enthousiasme jusqu'à dire que *jamais il ne vit une peinture exécutée avec tant de perfection.*

C'était la représentation d'un miracle de saint François, la résurrection d'un enfant près duquel on voyait sa mère avec d'autres femmes éplorées. La scène était des plus pathétiques, et Taddeo Gaddi, élève favori de Giotto, et bien inspiré par son propre cœur, avait tout ce qu'il fallait pour la bien rendre.

Il paraît qu'il n'excellait pas moins dans les tableaux d'autel. Nous en avons deux preuves irrécusables, l'une dans la magnifique composition qu'on voit à l'Académie des beaux-arts, l'autre dans la manière dont Ghiberti s'exprime sur un autre ouvrage du même genre, qui ornait jadis l'église de l'Annonciation (1).

Vasari semble n'accorder à Taddeo Gaddi d'autre mérite que celui d'avoir reproduit fidèlement la manière de son maître, sans y ajouter aucune amélioration, excepté celle du coloris. Assurément cette appréciation diffère beaucoup de celle de Ghiberti. Il est vrai que Vasari nous dit, à l'appui de la sienne, que Gaddi se fit beaucoup aider par Jacopo da Casentino et surtout par Giovanni da Melano, l'un des meilleurs artistes de l'école de Giotto (2) ; mais toutes les inductions défavorables qu'on voudrait tirer de cette collaboration tombent devant une autre assertion du biographe, qui attribue au seul pinceau de Taddeo Gaddi ces admirables fresques de la chapelle des Espagnols, dont il suffit de dire, pour donner une idée de ce qu'elles valent, qu'elles sont dignes de servir de pendant à celles de Simone. Il y a plus, c'est que l'immense supé-

(1) *Credo che à nostri di si trovino poche tavole migliori di questa.*

(2) Vasari dit positivement qu'étant de retour à Florence, avec Giovanni da Melano, *fecero, nella città e fuori, tavole e pitture assaissime e d'importanza.* Il y a, dans la galerie nationale de Londres, un grand rétable qui suffit, à lui seul, pour donner une idée de la manière de Jacopo da Casentino.

riorité de cette œuvre sur toutes les productions connues du même artiste ne peut s'expliquer que par l'influence accidentelle du peintre Siennois ou par quelque inspiration extraordinaire. Giotto avait eu le secours de Dante pour ses compositions symboliques d'Assise et de Padoue. Taddeo Gaddi n'eut pas même celui de son maître, et, à l'exception des données matérielles qui lui furent fournies par l'érudition monacale, il dut tirer tout de son propre fonds, qui ne se trouva jamais si riche. Pour la première fois peut-être, son imagination prit son essor vers les régions de l'idéal, par conséquent beaucoup plus haut que n'avait été son maître, ce que Vasari semble n'avoir pas soupçonné.

Ces observations ne s'appliquent ni aux quatre fresques de la voûte, qui méritent cependant de n'être pas oubliées, ni même à la figure si grandiose de saint Thomas, qui semble copiée sur une peinture de Traïni, mais aux deux rangées parallèles de figures symboliques, placées immédiatement au-dessous et mises très-ingénieusement en rapport avec le docteur par excellence, avec celui qu'on désignait sous le nom très-significatif d'Ange de l'école.

Toutes les connaissances qui composaient l'encyclopédie du moyen âge y sont représentées chacune par deux figures, l'une symbolique, plus ou moins heureusement conçue, l'autre historique, arbitrairement caractérisée, mais remplissant, tout aussi bien qu'un portrait, l'objet que l'artiste avait en vue. Ainsi Pierre Lombard est assis au-dessous de la Théologie, Euclide, au-dessous de la Géométrie, Tubalcaïn au-dessous de la Musique, Cicéron au-dessous de la Rhétorique, Aristote au-dessous de la Dialectique, qui tient une branche d'olivier d'une main et un scorpion

de l'autre, et dont la beauté, vraiment idéale, éclipse non-seulement toutes ses sœurs, mais toutes les créations du même genre enfantées par le génie symbolique de Giotto.

Il faudrait un chapitre entier pour donner une exégèse complète de cette merveilleuse composition dans laquelle on compte, en y comprenant les trois vertus théologales, quatorze figures allégoriques et autant de personnages historiques qui leur servent d'explication. Mais cette exégèse laisserait toujours sans solution la difficulté que soulève le contraste si frappant entre cette fresque et le tableau de l'Académie des beaux-arts ; dans celui-ci, à l'exception du Christ mort, dont le profil est de la plus grande beauté, il n'y a pas une tête dont le contour soit, je ne dis pas idéal, mais seulement gracieux, bien qu'il y ait sept ou huit têtes de femmes, tandis que, dans la chapelle des Espagnols, on est distrait de la méditation par l'admiration, je dirais presque par la fascination.

Il semblerait, d'après cela, qu'il faudrait admettre, dans Taddeo Gaddi, deux tendances très-distinctes, la tendance idéale dont nous venons de voir les fruits, et la tendance positive, très-prononcée chez son maître, et, par conséquent, peu réprimée chez les disciples. Taddeo profita si bien de la leçon, qu'il en vint, suivant l'énergique expression de Vasari, *à faire capital de tout*, et se vit ainsi l'heureux fondateur d'une famille semi-aristocratique que ses richesses et son crédit firent parvenir aux plus hautes dignités de l'État et de l'Église ; mais il faut ajouter que les tendances idéales finirent par prendre le dessus. Pendant qu'il travaillait à la chapelle des Espagnols, il voulut peindre, dans l'église voisine, l'image de saint Jérôme qu'il avait pris pour patron spécial de sa famille ; et,

quand il sentit approcher sa dernière heure, voulant ajouter à cette protection céleste une double protection terrestre, il légua ses deux fils à ses deux amis Giovanni da Melano et Jacopo da Casentino, pour être dirigés par l'un dans l'étude de l'art, par l'autre dans la pratique des vertus chrétiennes.

Entre tous les peintres qui se firent élèves, ou imitateurs, ou continuateurs de Giotto, nul ne prit son art moins au sérieux que Buffalmacco, bien qu'il ait su, mieux qu'aucun autre, en formuler la théorie. C'était lui qui disait, dans une espèce d'allocution humoristique citée par Vasari : « Nous autres peintres, nous « ne nous occupons d'autre chose que de faire des « saints et des saintes sur les murs et sur les autels, « afin que, par ce moyen, les hommes, au grand dépit « des démons, soient plus portés à la vertu et à la « piété. » Ce qui ne l'empêchait pas de peindre un ours, au lieu de l'Enfant-Jésus, dans les bras de la sainte Vierge, et d'insulter, par d'autres bouffonneries du même genre, à la dévotion populaire, tout en la partageant. Son esprit, éminemment Florentin, avait, comme celui de Giotto (1), une certaine verve mordante et parfois cynique, qui éclatait également dans ses propos et dans ses peintures.

Aucune de celles où il se donnait cet étrange plaisir n'est parvenue jusqu'à nous, et la même fatalité a poursuivi toutes les autres (2), à l'exception de la fresque du Campo-Santo de Pise, qui n'est elle-même

(1) On peut voir dans Sacchetti (Nouvelles III) la réponse incroyable que fit Giotto à ses amis qui lui demandaient pourquoi on peignait toujours la Vierge avec cet air mélancolique. Voir encore sa réponse à Dante, qui lui demandait pourquoi ses enfants étaient si laids.

(2) Les fresques de la chapelle du Crucifix, à Assise, qui lui sont attribuées par Vasari, sont évidemment d'une autre main.

qu'un fragment d'une plus grande composition, dans laquelle l'artiste avait représenté, de son mieux, la Passion du Rédempteur et sa Résurrection, c'est-à-dire sa victoire sur la mort, sujet on ne peut plus heureusement choisi pour la décoration de ce champ funéraire ; mais il fallait un autre génie que celui de Buffalmacco, pour remplir dignement une pareille tâche, et ce qui reste de lui dans le Campo-Santo nous console aisément de la perte de tant d'ouvrages exécutés par lui, soit à Florence, soit dans d'autres villes de la Toscane.

Mais ce ne fut pas à Florence, ce fut dans le sanctuaire d'Assise, que l'école de Giotto parut dans toute sa gloire et, j'ajouterai, dans toute sa pureté. Ce fut là que l'élite de ses disciples, Stefano, Cavallini, Puccio Capanna, Giovanni da Melano, se montrèrent, à certains égards, plus que les continuateurs de leur maître. Cela est plus particulièrement vrai du premier, qui avait, à un plus haut degré que lui, l'intelligence du côté mystique aussi bien que du côté technique de l'art, et qui trouva dans sa liaison intime avec le peintre Siennois Ugolino un heureux contre-poids à l'influence que Giotto, son très-proche parent (1), dut naturellement exercer sur lui.

On peut donc dire que Stefano fit un double apprentissage, ce qui rend doublement regrettable la destruction de tant d'ouvrages exécutés par lui dans plusieurs villes d'Italie. Vasari, qui put les voir encore presque tous, mettait évidemment leur auteur, non-seulement au-dessus de Giotto, mais au-dessus de tous ses contemporains. Stefano était, à ses yeux, le véritable précurseur de Masaccio, pour la science du dessin et la

(1) Stefano était fils d'une sœur de Giotto.

dégradation des teintes (1), mais surtout pour avoir entrevu, un siècle d'avance, les lois de la perspective, et en avoir fait instinctivement plus d'une heureuse application. Il lui attribue en outre le mérite d'avoir, le premier, fait sentir le nu sous les plis des draperies, et celui d'avoir tenté, avec succès, des raccourcis où personne ne s'était aventuré avant lui ; enfin, on avait été si émerveillé des progrès opérés par lui dans cette direction, qu'on l'avait surnommé *le singe de la nature.*

Ceci répondait seulement à son premier apprentissage sous Giotto ; d'autres progrès, dans une direction plus intéressante, furent l'effet de ses longues relations avec Ugolino qui lui apprit à donner aux têtes de saints et aux têtes d'anges cette suavité d'expression qui caractérisait dès lors l'école Siennoise. Vasari parle de plusieurs compositions de Stefano auxquelles il avait su, par ce moyen, donner un charme complétement inconnu avant lui. Son chef d'œuvre en ce genre devait être sa grande fresque représentant une gloire céleste, dans l'abside de l'église d'Assise. Jamais ce sujet mystique n'avait encore été traité avec tant de splendeur, et le biographe, qui en parle comme si ses yeux en avaient été éblouis, dit qu'il paraissait impossible qu'une œuvre si merveilleuse pût être exécutée à cette époque. En un mot, Stefano s'y montrait le précurseur de fra Angelico, comme il s'était montré ailleurs le précurseur de Masaccio.

L'insouciance et le vandalisme du dernier siècle ont détruit ou laissé périr, non-seulement cette fresque, qui tenait une si grande place dans l'histoire de l'art, mais tous les autres ouvrages du même artiste, à l'ex-

(1) *Più unito e più sfumato nei colori... Non ebbe paragone per esser diligente.*

ception de deux ou trois, dont un seul n'a pas été trop endommagé par la retouche ; c'est un saint Thomas d'Aquin, d'un caractère vraiment grandiose, peint au-dessus de la porte de la chapelle qui lui était jadis consacrée, dans le couvent de Santa-Maria-Novella. Au-dessus d'une autre porte, dans le premier cloître, se trouve une autre peinture de la même main, représentant le même saint méditant au pied d'un calvaire, et, de l'autre côté, saint Dominique, dans la même attitude, lui servant de pendant. Ces deux figures, ainsi que celle du Christ en croix, n'ont pas été seulement retouchées, mais complétement repeintes, de sorte qu'il reste à peine quelques lignes du dessin primitif. Le Couronnement de la Vierge, qu'on voit au Campo-Santo de Pise, et qui a subi la même opération, est un peu mieux conservé, sinon quant à l'expression du visage, du moins quant aux contours qui trahissent encore la main d'un grand maître. C'est à ces trois débris, en partie méconnaissables, que se réduisent aujourd'hui pour nous les monuments de ce génie à la fois mystique et positif qui sut embrasser, du même coup d'œil, les deux directions à la fois et qui influa, plus que personne, sur les progrès de la peinture religieuse dans la seconde moitié du XIVe siècle.

Le Romain Cavallini, autre disciple de Giotto, et le plus intéressant de tous, vint, aussi lui, déposer son hommage dans le sanctuaire d'Assise ; mais ce ne fut que vers la fin de sa carrière, quand ses travaux et ses vertus lui avaient acquis à Rome et à Florence une popularité, ou plutôt une vénération qui ressemblait à un culte.

Dans l'appréciation de ses œuvres, dont le plus grand nombre a péri, il faut tenir compte d'une triple source d'inspirations ; d'abord, il ne rompit qu'à demi

avec la manière Byzantine, qu'il mêla, le plus souvent, avec celle de Giotto ; ensuite, il ne se défendit pas contre l'influence qu'exerçaient sur lui les anciennes mosaïques chrétiennes ; enfin, il dut subir à son insu la plus belle et la plus puissante de toutes les influences, celle de sa piété, ou plutôt de sa sainteté personnelle, car son biographe nous dit que ses contemporains le regardèrent comme un saint.

De toutes les peintures qu'il exécuta à Rome dans les églises de Saint-Pierre, de Saint-Paul hors des murs, de Sainte-Cécile, de Saint-François et de Sainte-Marie in Trastevere, il ne reste plus que quelques insignifiants débris. Mais les mosaïques dont il orna l'intérieur et l'extérieur de cette église s'y voient encore dans toute leur majesté. Rien n'y ressemble aux nouveaux types introduits par Giotto ; ce sont encore des types plus ou moins traditionnels, mais vivifiés à l'aide de nouvelles ressources que l'art du XIVe siècle mettait à sa disposition.

A Florence, Cavallini changea de rôle en changeant de théâtre. Au lieu de faire des mosaïques et de peindre de grandes surfaces comme il l'avait fait à Rome, il peignit des images de dévotion sur quelques-unes desquelles l'imagination populaire s'exalta peu à peu jusqu'à leur attribuer une vertu miraculeuse. Celle de ces images qui excita le plus d'enthousiasme, fut une Annonciation peinte successivement dans l'église de Saint-Marc et dans plusieurs autres, et dont Vasari semble donner à entendre que le premier modèle se trouve dans le fameux tableau de l'église des Servites (1). Quoi qu'il en soit, l'on peut dire que, s'il y

(1) Bien que les registres du couvent de l'Annonciation prouvent que l'image miraculeuse conservée dans cette église fut peinte dans le XIIIe siècle, il ne serait pas impossible que son état de

avait un peintre en Italie qui méritât ce privilége, ce peintre était sans contredit Cavallini. A Rome, on s'était tellement habitué à vénérer ses œuvres, qu'on n'y eut aucune peine à croire qu'un crucifix sculpté par lui, et conservé encore aujourd'hui dans l'église de Saint-Paul hors des murs, avait adressé la parole à sainte Brigitte. Jamais artiste, avec le seul secours du pinceau ou du ciseau, n'avait remué si profondément les âmes.

Avec de pareilles dispositions et un don si spécial, on comprend qu'il ait surpassé son maître et tous ses condisciples, quand il entreprit, comme couronnement de sa carrière, de peindre, dans l'église inférieure d'Assise, la dernière scène du drame émouvant de la passion. Personne n'avait encore traité ce sujet avec un accent si pathétique, ni avec une telle noblesse de formes, surtout dans la figure du Christ. Il n'y a plus la moindre trace de Byzantinisme ni dans les traits du visage, ni dans la contorsion des membres, ni dans la carnation, qui est ici extrêmement délicate. Les anges qui assistent à la consommation du grand mystère sont si beaux de mouvement et d'expression! Au-dessous, sont des cavaliers bardés de fer, vigoureusement touchés, qui rappellent ceux de la grande fresque d'Ambrogio Lorenzetti dans le palais public de Sienne. Ce dernier avait aussi peint un crucifiment pour les Franciscains de cette ville, et cette peinture, transportée aujourd'hui du cloître dans l'église, est la seule, à mon gré, dans tout le domaine de l'art chrétien, qui puisse disputer la prééminence à celle de Cavallini. Je ne fais d'exception ni pour Michel-

dépérissement eût fait songer à charger Cavallini de la repeindre en tout ou en partie. Il était difficile de choisir une main qui fût à la fois plus habile et plus digne.

Ange, ni, à plus forte raison, pour aucun des grands dessinateurs de son école.

Ce chef-d'œuvre ne pouvait être mieux placé que dans l'église et, en quelque sorte, sur le tombeau de celui qui avait porté l'amour de la croix jusqu'à s'identifier avec les souffrances du crucifié. Voilà pourquoi les Franciscains furent de si ardents promoteurs du culte du crucifix. Voilà pourquoi ceux d'Assise, contrairement à toutes les règles, voulurent que Stefano peignît un crucifiement avec une gloire céleste, dans l'abside de leur église. Voilà pourquoi Cavallini traita pour eux ce sujet préférablement à tout autre.

Il y eut un autre disciple de Giotto qui le traita, sinon avec plus d'amour, du moins avec un amour plus exclusif, et qui se fit peintre de crucifix, comme d'autres se font peintres de portraits. Ce disciple fut Puccio Capanna qui, du vivant de son maître, s'attacha surtout à reproduire ses crucifix et contribua, plus que personne, à en multiplier les copies dans toute l'Italie. Ce qui prouve que cette prédilection se combinait en lui avec une dévotion spéciale pour saint François, c'est le long séjour qu'il fit à Assise, où il finit par s'établir et où il mourut martyr de son zèle pour la décoration de ce sanctuaire. Vasari nous dit vaguement qu'il y peignit quelques scènes de la passion, et lui attribue, non sans hésitation, les peintures de la chapelle de Saint-Martin.

A défaut de désignation plus précise de ses travaux d'Assise, nous avons, pour y suppléer, les fresques de la salle capitulaire du couvent des Franciscains, à Pistoia, et celles de l'ancien réfectoire du couvent de Santa-Croce, à Florence. Les deux compositions se ressemblent tellement, tant pour la touche que pour

l'agencement des figures, qu'il est impossible de ne pas les attribuer à la même main. Le Christ en croix est exactement le même dans l'une et dans l'autre, moins affaissé sur lui-même, moins soigné, quant au type et à la chevelure, que ne le sont les crucifix de Giotto. La ressemblance n'est pas moins exacte dans les parties accessoires, dans les groupes de droite et de gauche, et jusque dans les bustes de prophètes qui tiennent à la main les textes explicatifs du grand mystère qui vient de se consommer; de sorte que l'artiste, enchérissant sur ses devanciers, trouvait moyen de nourrir la componction par la méditation. Ses imitateurs allèrent encore plus loin que lui, et ajoutèrent aux bustes de prophètes des images de dévotion et des sujets légendaires, comme on peut le voir dans un Crucifiement à demi ruiné qui touche à la chapelle des Espagnols.

Giovanni da Melano travaillait à Assise en même temps que Puccio Capanna. Nous avons déjà dit qu'il avait beaucoup aidé Taddeo Gaddi ; mais il ne reste aucune trace de cette collaboration. Son principal ouvrage, à Florence, se trouvait jadis sur le maître-autel de l'église d'Ognissanti. C'était un Couronnement de la Vierge, dont il ne reste plus aujourd'hui que les figures latérales, avec les miniatures du gradin ; mais il y a, dans ces figures et dans ces miniatures, de quoi faire oublier momentanément l'absence du tableau central. Les saints et les saintes ont, pour la plupart, une expression qui approche plus ou moins de l'extase et qui était motivée par le spectacle glorieux auquel ils assistaient. Cette expression est plus intense dans les figures de petites dimensions, que l'artiste a multipliées, autant qu'il a pu, dans les divers compartiments du gradin, sans doute pour mettre son œuvre

en harmonie avec le titre patronal de l'église qui est dédiée à tous les saints (1).

On trouve un autre genre de mérite dans le tableau de l'Académie des beaux-arts, sur lequel est inscrit le nom du peintre, avec la date de 1365, date antérieure à sa mort de quelques années seulement. C'est ce qui explique la différence qu'il y a entre cette peinture et celle d'Ognissanti. Évidemment c'est une autre manière, plus savante et plus avancée que la première. Il y a un progrès marqué dans le dessin et dans le modelé des parties nues; mais j'aime mieux les fresques tracées moins scientifiquement, par la même main, dans l'église inférieure d'Assise. Il y a là des compartiments qui feraient honneur aux pinceaux les plus exercés et les mieux inspirés du XIVe siècle. Je citerai surtout l'Adoration des mages, la Présentation au temple et le Christ enfant au milieu des docteurs, parce que ces trois compositions m'ont paru surpasser les autres en beauté. Il y a une foule de détails pleins de sentiment et d'onction qui font comprendre la préférence que lui donna Taddeo Gaddi, pour continuer, après lui, l'éducation artistique de son fils.

Giovanni da Melano sert, pour ainsi dire, de transition entre les peintres Giottesques de la première génération et ceux de la seconde, lesquels donnent la main à la renaissance du XVe siècle. Les plus connus d'entre ces derniers sont Angelo Gaddi, Giottino, Orgagna, Antonio Veneziano et Spinello Aretino. Il y a quelques noms plus obscurs que nous tâcherons de réhabiliter, en signalant des œuvres encore existantes, qui prouveront qu'ils ne méritaient pas l'oubli auquel ils ont été, jusqu'à présent, condamnés.

(1) Je ne m'arrête pas à décrire le tableau ruiné qui est dans la collection du palais communal de Prato.

Les ouvrages d'Angelo Gaddi ne ressemblent en rien à ceux de son père, du moins, à ceux de sa première manière, et je soupçonne qu'en cela il ne faisait que se conformer aux intentions paternelles. Si Taddeo Gaddi avait voulu que son fils cultivât, avant tout, les qualités vigoureuses, il lui aurait désigné pour maître, en mourant, non pas Giovanni da Melano, mais son autre ami, non moins cher, Jacopo da Casentino, qui ne sacrifia jamais aux grâces, et rechercha toujours l'énergie, tant dans la touche que dans les mouvements et les caractères, comme on peut le voir dans ses fresques, plus qu'à moitié ruinées, de l'oratoire d'Or-San-Michele, ou dans celles de Saint-Barthélemy d'Arezzo, ou, mieux encore, dans le magnifique tableau de la galerie nationale de Londres, tableau d'autant plus précieux qu'il est le seul qu'on puisse attribuer, avec quelque degré de certitude, à ce maître si peu connu.

Quoi qu'il en soit, Angelo Gaddi ne fut certainement pas son disciple, car il porta si loin sa prédilection pour les types gracieux, qu'à la fin il lui devint presque impossible de tracer des types sévères. La même impossibilité s'étendit aux costumes : incapable de comprendre ce que la pauvreté et la simplicité peuvent avoir de pittoresque, il affublait de riches manteaux ses apôtres et ses prophètes, sans excepter saint Jean-Baptiste, et il poussait le mauvais goût jusqu'à surcharger de galons d'or le vêtement de Notre-Seigneur dans le Couronnement de la Vierge.

A vrai dire, ce ne fut guère que par accès qu'il prit son art au sérieux. Sa passion dominante était le commerce, qui lui offrait un plus sûr moyen d'accroître les richesses, déjà très-considérables, que son père lui avait laissées ; aussi cultivait-il la peinture par pur di-

lettantisme, et pour ne pas renier cette profession héréditaire dans sa famille. De plus, il s'en laissa trop souvent distraire par des travaux de mosaïque et d'architecture (1) qui tentaient, à titre d'essai et de diversion, l'extrême activité de son esprit. On comprend que ces diverses distractions devaient être un obstacle à l'étude approfondie de son art, et surtout au culte de l'idéal ; et cependant, il avait en lui des germes dont le développement régulier aurait pu le placer au niveau des meilleurs peintres de son temps. Avec son imagination naturellement gracieuse, il aurait pu, en y joignant la correction du style et une certaine simplicité conventionnelle, laisser des œuvres dont le mérite aurait conquis tous les suffrages.

Celles qui restent de lui à Florence ne sont pas nombreuses, mais, en revanche, elles sont très-bien conservées, et exécutées avec tout le soin dont il était capable. Je citerai d'abord son tableau de l'Académie des beaux-arts, placé, comme à dessein, à côté de celui de son père, pour mieux faire ressortir le contraste entre le pinceau sobre et vigoureux de l'un, et le pinceau gracieux et chatoyant de l'autre. Ses types ne s'élèvent jamais jusqu'à la beauté majestueuse, et celui de la Vierge est le plus défectueux de tous. Ce qu'il y a de mieux, ce sont les anges en adoration et les miniatures du gradin, genre plus particulièrement approprié au talent d'Angelo Gaddi, et dans lequel Giovanni da Melano, son second maître, n'excellait pas moins que dans les grandes compositions.

Les deux autres tableaux avaient été peints pour l'église de Santa-Croce, et sont aujourd'hui relégués

(1) Il restaura très-habilement les mosaïques du baptistère, rebâtit l'église de Saint-Romulus et acheva le palais du podestat ou Bargello

dans la chapelle du noviciat. On y reconnaît, au premier coup d'œil, la manière de l'artiste, son coloris toujours le même, sa manie pour les belles étoffes, n'importe sur qui, ses figures superficiellement élégantes et parfois un peu lourdes, son type de Vierge à la fois mou et prosaïque. On serait tenté de dire, après avoir examiné ces trois ouvrages, que sa vocation n'était pas de peindre des images de dévotion. Il se trouvait plus à l'aise dans les grandes peintures historiques ou légendaires, qui laissaient plus de liberté à sa main et à son imagination, et dans lesquelles il pouvait se flatter que quelques incorrections de dessin seraient rachetées par la fécondité de l'invention, et par le charme qu'il saurait répandre sur certains détails accessoires. La grande fresque de la tribune, dans cette même église de Santa-Croce, représentant l'Invention de la Sainte-Croix, semble avoir été exécutée en vue de ce genre de succès. Le côté grandiose du sujet est traité médiocrement, mais il y a une grâce si exquise et une piété si tendre dans les traits et les mouvements de sainte Hélène et de ses suivantes, en présence du miracle opéré sous leurs yeux, que ceux du spectateur ne peuvent plus se détacher du compartiment où cette scène si remuante est si bien rendue. C'était au moyen de pareils épisodes que l'artiste se faisait non-seulement pardonner, mais rechercher. Les Carmes voulurent, à leur tour, qu'il peignît, dans la tribune de leur église, toute l'histoire de la Vierge. Vasari nous dit qu'il n'y fit rien de bon, excepté un groupe gracieux de jeunes filles occupées aux divers travaux de leur sexe, et portant des costumes et des coiffures dont la variété ajoutait encore au charme pittoresque de la composition.

C'était toujours la même tendance, et cette tendance était encouragée, parce qu'Angelo Gaddi, grâce à son humeur et à ses richesses, dont il faisait un noble usage, était comme l'enfant gâté de l'école Florentine. Tout au début de sa carrière, il peignait une Résurrection de Lazare avec des détails de putréfaction et de liquéfaction cadavéreuse copiés dans les cimetières, et on applaudissait; il passait de la peinture à la mosaïque, de la mosaïque à l'architecture, de l'architecture au négoce, et on applaudissait; dans ses travaux pour les ordres religieux, même les plus sévères, il visait à la délectation plus qu'à l'édification, et on applaudissait, et on lui adjugeait les tâches les plus convoitées et les plus propres à populariser son pinceau. Une fois il lui arriva de surpasser l'attente publique et de se surpasser lui-même ; ce fut dans la cathédrale de Prato, quand il peignit l'histoire de la Vierge beaucoup mieux qu'il n'avait fait dans l'église des Carmes, inspiré, sans doute, par la légende locale relative à sa ceinture qu'elle détacha en montant au ciel, et qui, des mains de saint Thomas, passa dans celles d'un habitant de Prato, devenu, à la suite de la première croisade et de son mariage avec la fille d'un prêtre grec, l'heureux dépositaire de ce trésor.

Il était difficile d'avoir à traiter un sujet plus riche en détails poétiques. Cet amour d'outre-mer, mêlé aux aventures chevaleresques d'une croisade, cette relique précieuse donnée pour dot à une pauvre fille, la dévotion des deux époux pour ce gage vénéré de leur bonheur, leur départ clandestin, leur navigation prospère avec des dauphins qui leur font cortége à la surface des eaux, leur arrivée à Prato et les miracles répétés qui, joints à une maladie mortelle, arrachèrent enfin au moribond une déclaration publique, à la

suite de laquelle la ceinture sacrée fut déposée dans la cathédrale, tout ce mélange de passion romanesque et de piété naïve était fait pour raviver, s'il en était besoin, l'imagination d'Angelo Gaddi. Aussi cette fresque est-elle son chef-d'œuvre. Je signalerai plus particulièrement le compartiment où il a peint la mort et le couronnement de la Vierge, et dans lequel, à travers les dégâts d'une retouche peu respectueuse, on peut voir la preuve de son aptitude innée à sentir et à rendre le beau, en dépit de ses préoccupations commerciales.

Quel contraste entre sa fortune et celle de Giottino (1), qui vécut toujours si pauvre, et dont il reste à peine quelques ouvrages, quoiqu'il en eût produit beaucoup, dont on peut affirmer hardiment la supériorité sur ceux d'Angelo Gaddi ! D'ailleurs, cette supériorité est facile à constater par la comparaison qu'on peut faire des fresques de l'un avec celles de l'autre, dans deux chapelles, presque contiguës, de l'église de Santa-Croce. C'est même trop peu dire que de le déclarer supérieur à ce rival si favorisé ; car les peintures de la chapelle Bardi, celles surtout qui représentent le Baptême de Constantin et les Miracles de saint Sylvestre, effacent, sous le rapport de l'expression et du fini de l'exécution, tout ce qui avait été fait avant Giottino ; et rien ne saurait surpasser, sous le rapport de l'effet dramatique, la composition où l'on voit le saint qui, sous les yeux de l'Empereur et de sa cour, fait mourir le dragon auteur de la peste et ressuscite ceux qui sont morts victimes du fléau. La figure de Constantin est la plus belle que l'art du moyen âge

(1) Vasari s'est trompé en disant que le vrai nom de Giottino était Tommaso di Stefano. Voir la nouvelle édition de Vasari, vol. II.

en ait tracée, et les cadavres, couchés à ses pieds, sont d'une vérité saisissante, sans cependant avoir rien de repoussant, tant l'artiste a su garder la juste mesure !

Autant cette fresque l'emporte sur celles des autres peintres contemporains, autant la *pietà* qui est dans le corridor de la galerie des Uffizj l'emporte sur tous les tableaux du même temps, je dirais volontiers sur tous ceux du XIVe siècle. On sait que cette scène pathétique, autour du corps de l'Homme-Dieu, après qu'on l'eut détaché de la croix, était le sujet favori de Giotto, et qu'il fut traité à plusieurs reprises, et toujours avec amour, par le maître et par les disciples ; mais ni lui ni eux, même quand ils furent aidés de leurs meilleures inspirations, ne parvinrent jamais à réaliser à ce point la manifestation d'une douleur dont il n'est donné à aucun esprit créé de mesurer la profondeur. Comme tout est vivement accentué, mais toujours avec un goût exquis, dans les physionomies et dans les gestes ! quelle éloquence muette dans ces clous sanglants montrés par un des assistants, et imités depuis par fra Angelico ! et puis, quelle perfection technique ! quel style de draperies, et quel coloris plein d'harmonie et de vigueur, qui fait comprendre l'insistance que met Vasari à relever ce genre de mérite dans la peinture dont il est ici question ! C'est précisément son coloris, dans lequel ne dominent jamais les teintes claires, qui me fait hésiter à lui attribuer le ravissant tableau de l'Académie des beaux-arts, qui représente la Vierge entre deux anges, apparaissant à saint Bernard. Cette hésitation cesserait peut-être, si les ouvrages de Giottino n'étaient pas si extrêmement rares ; car sa carrière, bien que très-courte, fut assez longue pour admettre la possibilité

d'une modification dans ses procédés purement techniques.

Les peintures qu'il exécuta dans l'église de Saint-Jean-de-Latran ont péri depuis longtemps, ainsi que celles dont il orna une des salles du palais Orsini.

De Rome, Giottino se rendit à Assise, obéissant aussi, lui, à l'attraction qu'exerçait, sur les imaginations pieuses, ce sanctuaire vénéré. Il n'y peignit pas le Couronnement de la Vierge (1), au-dessus de la chaire, comme le prétend Vasari, mais seulement quelques fresques qu'on voit encore aujourd'hui dans la chapelle de Saint-Nicolas ; et, comme il ne restait plus d'espace vide, ni dans l'église supérieure, ni dans l'église inférieure, il chercha de l'emploi à son pinceau dans celle de Sainte-Claire. Ce fut là qu'il peignit, ou plutôt qu'il commença de peindre un de ses plus beaux chefs-d'œuvre : la Sainte portée en l'air par deux anges et ressuscitant un enfant autour duquel se pressaient des groupes de femmes émerveillées, que leur admiration naïve rendait doublement belles, sans parler du goût exquis avec lequel l'artiste avait traité le costume et les autres détails accessoires (2).

La double fatigue du travail et du voyage avait tellement épuisé ses forces, qu'il dut laisser cette tâche inachevée. Avec un corps si faible, une imagination si active et une passion démesurée pour son art, il était difficile qu'il ne fit pas souvent de tristes retours sur son impuissance relative. De là, sans doute, cette humeur mélancolique et ce goût pour la solitude dont

(1) Cette fresque, qui rappelle plutôt l'école Siennoise, est l'ouvrage d'un moine nommé Fra Martino.

(2) Cette composition lui fut évidemment suggérée par celle de Taddeo Gaddi, dans une des chapelles de Santa-Croce. On a commencé, dans ces derniers temps, à enlever le badigeon qui couvre les fresques de l'église de Sainte-Claire à Assise.

parle Vasari, et qui font comprendre la prédilection de Giottino pour les cloîtres et pour leurs habitants.

Il paraît que, dans ses derniers jours (1368), il travailla pour le Dôme de Pise ou plutôt pour les membres de la fabrique, qui le chargèrent de peindre, non pas des tableaux ou des fresques, mais deux écrins magnifiques dont ils voulaient faire hommage à l'impudique épouse de leur doge, Agnello dei Conti, espèce de fou brutal et pompeux qui se montrait à ses sujets comme une relique encadré dans des étoffes d'or, et ne permettait à personne de lui présenter de plainte ou de requête qu'à deux genoux. Il estimait que l'honneur de le servir était une rétribution suffisante pour les artistes, et non-seulement il refusa de payer l'orfèvre Tommaso de Pontedera qui avait commencé à lui construire un palais, mais il voulut le forcer, en outre, à sculpter d'avance le tombeau de sa femme dans la cathédrale, et il força Nino à sculpter le sien, aussi sans paiement, dans l'église de Saint-François (1).

Ainsi, c'est Giottino qui ouvre la marche dans ce mouvement qui entraîne vers Pise presque tous les peintres de l'école Florentine, à la fin du XIVe siècle. Ceux de la première génération, c'est-à-dire Giotto et ses disciples, cherchaient, sur le tombeau de saint François, une sorte de consécration de leur pinceau ; ceux de la seconde devaient avoir une pensée du même genre, quand ils allaient fouler, bien plus respectueusement qu'on ne le fait aujourd'hui, la terre transportée de Jérusalem dans le Campo-Santo. Nul lieu, dans toute la Toscane, n'était plus propre à leur donner de saintes inspirations, et ces inspirations étaient né-

(1) Ce tombeau se voit encore aujourd'hui, mais hors de l'église.

cessairement renforcées par la vue des monuments grandioses dont ils étaient entourés.

Ici l'on se demande naturellement pourquoi on recourait à des peintres étrangers et ce qu'était donc devenue l'école Pisane qui avait tant influé sur la régénération de l'art en Italie ? Nicolas de Pise n'avait-il eu d'autre mission que celle de régénérer la sculpture, et l'école fondée par lui avait-elle abdiqué, dès le siècle suivant, son droit de primogéniture ?

Ce droit semble, en effet, avoir été abdiqué, en ce qui concerne la peinture ; car nous trouvons, dès le commencement du XIVe siècle, les plus illustres peintres Siennois occupés à décorer les églises et les couvents de Pise. Avec eux ou après eux, vinrent ceux de Florence, à commencer par Cimabue et Giotto (1) ; et la rivalité entre les deux républiques entrava si peu ce genre de relations, qu'elles ne furent jamais plus actives que vers l'époque où les chaînes, qui fermaient le port de Pise, furent enlevées, comme trophée de victoire, par les Florentins (1362).

Les Pisans s'étaient donc résignés à être, sous ce rapport, tributaires de l'industrie étrangère ; mais ils s'étaient réservé, dans le domaine de l'art, une spécialité qui, bien que renfermée dans d'assez étroites limites, n'en était pas moins propre à cultiver et à développer en eux le sentiment du beau : c'était la miniature métallique, ou l'orfèvrerie. Leurs produits en ce genre étaient tellement recherchés, qu'ils étaient une source de richesses pour le pays. Nulle part on ne travaillait aussi bien les émaux, les croix, les crosses épiscopales, les couronnes et les ceintures votives pour

(1) Il y a dans la galerie du Louvre une Madone de Cimabue et un saint François recevant les stigmates, par Giotto. Ces deux tableaux viennent de Pise.

la sainte Vierge, et surtout les reliquaires. Aussi les artistes qui exécutaient ces divers chefs-d'œuvre étaient-ils placés bien haut dans l'estime de leurs concitoyens, et souvent investis par eux des fonctions les plus importantes de la république, tandis que les peintres n'y figuraient presque jamais (1) ; et cependant, ils ne furent pas toujours tellement inférieurs aux orfèvres, qu'ils n'honorassent, autant et plus qu'eux, la patrie commune ; témoin ce Traïni qui ne fut pas, comme le prétend Vasari, l'élève d'Orgagna, mais qui était bien digne de l'être, si l'on en juge par les deux tableaux que l'on conserve de lui à Pise. Dans l'un (1345), se trouve l'image imposante de saint Dominique, avec huit compositions légendaires entre lesquelles je signalerai, comme la plus belle, celle qui représente la Translation de son corps (2); dans l'autre, bien supérieur au premier, et qui a dû servir de modèle à une peinture de Taddeo Gaddi, dans la chapelle des Espagnols, on voit le grand saint Thomas foulant aux pieds les hérésies vaincues, et recevant du Christ, placé au-dessus de sa tête, les rayons de la lumière divine, qui après s'être concentrés dans l'ange de l'École comme dans un foyer, se réfléchissent sur la foule de ses auditeurs, parmi lesquels on distingue des moines, des docteurs, des évêques, des cardinaux et même des papes (3).

Quoi qu'il en soit, ce ne fut pas Traïni qui fut appelé à inaugurer le triomphe de l'art chrétien dans le

(1) De 1287 à 1406, les peintres figurent deux fois parmi les *Anziani*, et les orfèvres *trente-deux* fois.

(2) Voir l'intéressant opuscule de Bonaini : *Memorie inedite soprá Francesco Traïni*, etc.

(3) Ce tableau se trouve dans l'église de Sainte-Catherine, et celui qui représente saint Dominique, dans le séminaire.

Campo-Santo de Pise, à la suite du Siennois Pietro Lorenzetti ; ce fut le Florentin Orgagna, qui était à la hauteur de toutes les tâches, mais que son génie sérieux, nourri de la lecture, ou plutôt de la méditation du poème de Dante, rendait plus particulièrement apte à celle-là.

L'école Florentine n'avait pas eu un artiste si universel depuis Giotto. Fils d'un père qui excellait dans l'orfèvrerie (1), élève d'André de Pise, pour la sculpture, frère d'un peintre nommé Bernardo, dont il devint bientôt le collaborateur, puis initié spontanément à l'étude de l'architecture et de la poésie, avant de devenir lui-même architecte et poète, André Orgagna offre le rare exemple d'un génie multiple, à qui sa souplesse et sa trempe permettent de gagner à la fois en profondeur et en étendue, semblable en cela au divin Michel-Ange, dont il fut, je ne dirai pas le modèle, mais le précurseur.

Peu de peintres ont été aussi maltraités que lui par les ravages combinés des hommes et du temps. Vasari nous dit que Florence était jadis pleine de ses œuvres. Aujourd'hui elle possède à peine trois ou quatre produits bien authentiques de son pinceau. Les fresques du chœur de Santa-Maria-Novella ont été détruites, après que Ghirlandajo en eut fait son profit ; celles de l'église de l'Annonciation ont eu le même sort, ainsi que celles de Santa-Croce, bien autrement regrettables, d'abord parce qu'elles étaient entièrement de sa main, ensuite parce qu'elles étaient la reproduction plus soignée de la grande composition du Campo-Santo, et qu'elles portaient, plus fortement encore que cette dernière, l'empreinte de ce terrorisme mystique

(1) Son père s'appelait Cione. Son chef-d'œuvre, comme orfèvre, est le rétable de l'autel du baptistère.

qui domine dans la première partie de la Divine Comédie.

Aucun artiste, depuis Giotto, n'avait puisé si largement à cette source, comme aucun ne s'était montré si indépendant, tout en subissant l'influence et se pénétrant, plus profondément que personne, de l'esprit du grand poète. Cela se voit surtout dans les conceptions, à la fois si sublimes et si originales, qu'a tracées le pinceau d'Orgagna dans le Campo-Santo de Pise. On y voit trois compositions de sa main : le Triomphe de la mort, le Jugement dernier et l'Enfer. La première est de beaucoup supérieure aux deux autres, et l'on peut même dire que l'art du XIVe siècle n'a pas produit une œuvre plus grandiose. On ne saurait mieux la caractériser qu'en l'appelant une œuvre *Dantesque*, bien qu'on n'y puisse pas signaler un seul épisode qui soit emprunté à la Divine Comédie. Ce qu'on y remarque de plus saisissant, ce sont les contrastes. D'un côté sont représentées les joies les plus absorbantes de la vie ; de l'autre, ce sont des cadavres, couchés dans leurs cercueils, à divers degrés de décomposition, offrant un spectacle imprévu aux grandeurs de la terre qui passent, et qui sont figurées par les portraits de puissants personnages contemporains. En même temps qu'ils viennent, pour ainsi dire, se heurter contre ce sinistre avertissement, une autre leçon du même genre semble leur venir de la partie supérieure, où l'on voit plusieurs ermites diversement occupés. L'un d'eux, plus vieux que les autres, appuyé sur ses béquilles, contemple la scène au-dessous de lui, et semble dire à ceux qui y prennent part : *Memento mori.* Tous paraissent indifférents, à l'exception d'une femme au noble aspect, qui appuie sa tête sur sa main, et dont l'air mélancolique est en parfait ac-

cord avec ce gracieux mouvement. Dans la partie centrale de la composition, l'on voit la personnification fantastique de la mort, planant au-dessus de ses victimes, qui sont prises parmi les grandeurs spirituelles et temporelles, et auprès desquelles l'on voit un groupe de malheureux qui aspirent à devenir sa proie.

On voit que ce n'est pas un génie ordinaire qui a conçu et exécuté cette composition sublime, celle qui suppose dans son auteur le plus de grandeur dans les idées, et le plus de richesse dans l'imagination.

Bien que ces qualités ne se trouvent pas au même degré dans la représentation du Jugement dernier, il y a plusieurs parties, où l'on reconnaît au premier coup d'œil la même main et le même génie. L'ordonnance symétrique de la partie supérieure et de la partie inférieure a été répétée, en tout ou en partie, par plus d'un artiste du siècle suivant, et l'on reconnaît sans peine, dans le Christ maudissant les réprouvés, et dans la Vierge assise à sa droite, la double image qui a servi de modèle à d'autres ouvrages du même genre. J'insiste plus spécialement sur le geste de malédiction du Rédempteur devenu juge, geste terrible dans son énergie comme dans sa direction, et qui a été reproduit par fra Angelico, par Giovanni di Paolo, par Luca Signorelli, et surtout par Michel-Ange.

Il paraît qu'Orgagna n'exécuta pas lui-même la peinture de l'Enfer, mais qu'elle fut exécutée, d'après ses dessins, par son frère Bernardo. Aussi cette œuvre est elle bien inférieure aux deux précédentes, et cette infériorité ne s'applique pas seulement à l'exécution. L'idée de diviser l'enfer en quatre compartiments superposés les uns aux autres, est une reproduction modifiée de l'Enfer du Dante. Il en est de même de la

figure monstrueuse de Lucifer qui, au lieu de broyer un pécheur avec chacune de ses trois gueules, comme dans la Divine Comédie, est représenté comme un effroyable géant, ou plutôt comme une énorme fournaise vivante de laquelle s'échappent, par plusieurs ouvertures, les flammes qui dévorent les pécheurs autour de lui.

Il ne paraît pas qu'André Orgagna se soit complu dans cette modification de l'idée de son poète favori ; car, en peignant ce même sujet dans la chapelle Strozzi, à Santa-Maria-Novella, il se laissa subjuguer plus complétement par Dante et, le plaçant hardiment parmi les élus, il lui emprunta sans scrupule tous les détails de sa topographie infernale, espérant sans doute que le nom du poète couvrirait les inconvénients d'un pareil emprunt, poussé jusqu'à sa dernière limite. Au reste, ces inconvénients n'existent plus depuis longtemps, ou du moins ils ne peuvent plus lui être imputés, vu que, dans l'affreux barbouillage qui a remplacé cette fresque, il ne reste plus le moindre vestige de son pinceau.

Il n'en est pas de même des deux autres fresques représentant le Jugement dernier et le Paradis. La retouche n'en a pas fait disparaître toutes les beautés, bien que la main chargée de cette sacrilége opération se soit lourdement appesantie sur les contours, et ait rendu très-difficile d'apprécier, autrement que par une sorte d'induction, tout ce qu'ils avaient de pur et de gracieux. Néanmoins, il est impossible de n'être pas saisi de la plus vive admiration, quand on parcourt des yeux ces divers groupes si savamment ordonnés et toutes ces figures si élégantes et si sveltes, dans lesquelles la finesse des traits et le charme de l'expression seraient sans doute en harmonie avec le reste, si la

main du bourreau n'avait passé par là. Ce qu'il y a de plus intact, c'est le goût du dessin et le style des draperies, qui ressemblent tellement à celles de fra Angelico, qu'il est impossible de regarder cette ressemblance comme fortuite. Elle est surtout frappante dans le groupe des élus placés à l'étage inférieur de la gloire céleste et dessinés à la manière des figures Byzantines quant aux proportions.

Que devaient être ces deux grandes compositions d'Orgagna dans leur état primitif, puisque les dégâts qu'elles ont essuyés ne les empêchent pas de produire sur le spectateur qui les comprend une sorte d'enchantement? Cet enchantement est à son comble, quand, après avoir mesuré des yeux les deux surfaces, en hauteur et en largeur, on les repose sur le tableau qui orne l'autel de cette même chapelle et qui, sous le triple rapport de la correction, de l'inspiration et de la conservation, est un des plus précieux produits de l'art Florentin au XIVe siècle. Il y a trois têtes de saints qui sont admirables de touche et de caractère; ce sont saint Thomas, saint Pierre et surtout saint Jean-Baptiste. Il y a des anges qui, pour la suavité de l'expression, ne le cèdent en rien à ceux de Fra Angelico, et les miniatures du gradin sont d'une telle perfection que, si leur date n'était pas fixée par celle du tableau (1357), on pourrait les regarder comme une des œuvres les plus exquises de quelque miniaturiste fameux du XVe siècle.

Les quatre Pères de l'Église peints, en grandeur naturelle, dans l'intérieur de la courbe de l'arc doubleau, ne sont pas seulement précieux parce qu'ils ont été plus épargnés que les autres fresques; ils le sont encore par leur ressemblance frappante avec un tableau qui se trouve dans la chapelle du noviciat de Santa-

Croce, et qui représente le même sujet, avec les mêmes caractères et presque avec les mêmes types, de sorte qu'il est impossible de n'y pas reconnaître la même main. Ici, du moins, la distance n'est pas, comme dans la chapelle Strozzi, un obstacle à l'admiration, et l'on peut contempler de près ces quatre têtes imposantes auxquelles la grandeur des lignes, la vigueur de la touche et la puissance du regard donnent une expression indéfinissable.

Florence ne possède aujourd'hui, à titre bien authentique, que ces deux tableaux d'Orgagna. Il y en avait un troisième, de dimensions bien plus considérables, qui a passé récemment dans la galerie nationale de Londres, et que les autres galeries européennes peuvent justement lui envier. C'est le Couronnement de la Vierge, qui décorait jadis le maître-autel de l'église de San-Pietro-Maggiore. Ce magnifique rétable ne compte pas moins de dix compartiments auxquels il ne manque, pour valoir tout leur prix, que d'avoir été laissés dans l'état où ils étaient avant de devenir la matière d'une spéculation mercantile. Malheureusement, on a cru qu'une légère retouche, qu'on s'était flatté de pouvoir rendre imperceptible, remettrait en lumière les beautés jadis éblouissantes de ce chef-d'œuvre, et cette tentative n'a pas pu se faire sans un certain préjudice pour le coloris, pour les contours, et même pour les caractères.

Malgré toutes les merveilles exécutées par le pinceau d'Orgagna, son principal titre à la popularité, de son vivant, et à la célébrité, après sa mort, se trouve dans ce tabernacle d'Or-San-Michele, qui serait encore le plus précieux bijou de ce genre, depuis la renaissance de l'art, lors même qu'il ne serait pas orné des admirables sculptures que tout le monde connaît. La tâche

était belle, et, ce qui prouve qu'elle était selon son cœur, c'est qu'il y a mis son portrait pour la première fois. Que l'image pour laquelle il faisait ce magnifique encadrement fût la même que celle qui était peinte originairement sur un pilier, et qui, au rapport de Villani, commença, en 1292, à opérer *de grands et manifestes miracles* ; ou bien qu'elle fût une œuvre postérieure à celle-là, comme le veut la critique moderne, une œuvre refaite après le furieux incendie de 1304, sans cesser d'être douée de la même vertu, ni d'être l'objet de la même vénération, il est certain qu'Orgagna ne se priva d'aucune des inspirations dont une sympathie naïve avec la dévotion populaire devait lui être la source. Comme accompagnement naturel à cette image miraculeuse, on lui demandait la glorification de la Vierge, sujet qu'il avait déjà traité plus d'une fois avec le pinceau. Il ne s'agissait que de changer d'instrument, et de sculpter, sur la partie postérieure de ce tabernacle, ce qu'il avait déjà peint dans le chœur de Santa-Maria-Novella. Quelque préparé qu'on fût à son succès, il dut passer toutes les espérances. La sculpture en bas-relief, qui avait été presque stationnaire, en Toscane, depuis Nicolas de Pise, faisait tout d'un coup un pas immense et rivalisait avec la peinture pour la représentation des grandes scènes pathétiques ou triomphales ; car l'artiste a sculpté, derrière ce tabernacle, la mort de la Vierge et son Assomption. Bien que la première de ces deux compositions n'offre pas dans toutes les têtes d'apôtres, ni même dans celle du Christ emportant l'âme de sa Mère, toute la noblesse qu'on pourrait désirer, il est impossible d'y arrêter les yeux sans émotion, tant ce pathétique est fortement accentué. Il faut un peu de réflexion pour songer à admirer la partie technique,

qui n'est pas moins étonnante dans les petits compartiments inférieurs que dans les deux grands compartiments supérieurs. Seulement la Vierge a des proportions plus lourdes. Sous le rapport de la grâce et de la fine découpure des profils, l'artiste a mieux réussi dans les figures symboliques, et l'on peut citer, entre autres, celle de la *Prudence* comme un petit chef-d'œuvre qui donne une sorte d'avant-goût de la belle sculpture du xve siècle.

On en peut dire autant du monument d'architecture, connu sous le nom de *loggia dei Lanzi*, dont Orgagna décora la grande place de Florence ; car cet édifice, par son caractère grandiose et par l'élégance de ses proportions, donne aussi une espèce d'avant-goût du style à moitié classique que le génie de Brunnelleschi devait inaugurer dans le siècle suivant. Tout ce qu'on pourrait dire et tout ce qu'on a dit à la louange de cet autre chef-d'œuvre, ne vaut pas la simple et noble réponse de Michel-Ange au grand duc Côme qui voulait compléter cette décoration, en y ajoutant d'autres arcades, dans un goût plus moderne. « Il n'y a, répondit le grand homme, qu'à continuer le portique d'Orgagna ; car il serait impossible de faire mieux. »

Nous savons qu'en 1376, André Orgagna avait cessé de vivre ; et nous savons aussi, par un document authentique, qu'en 1377, un autre peintre Florentin, nommé André, fut appelé à Pise, pour peindre l'histoire de saint Rainier, dans le Campo-Santo (1). C'était une des légendes les plus populaires du pays, et il y avait plus de deux siècles qu'elle passait de bouche en bouche et de génération en génération, quand les

(1) *Memorie inedite soprà F. Traini*, etc.

Pisans songèrent à confier cette tâche à un pinceau étranger. Ce pinceau devait être bien habile et bien exercé, puisque les fresques dont il s'agit ont été jusqu'à présent attribuées à celui du Siennois Simone, sans que cette erreur ait suscité ni contradiction, ni doute. On ne s'est pas aperçu que cet André, de Florence, quel qu'il fût, avait eu deux continuateurs au lieu d'un, et qu'Antonio Veneziano, appelé en 1386, pour mettre la dernière main à cette peinture, avait été précédé, en 1380, par un certain Barnabé, de Modène, qui devait avoir des titres déjà bien établis à cette préférence (1).

Ceux d'Antonio Veneziano se trouvaient à Venise, à Sienne et à Florence où le patronage de la famille Acciaiuoli lui avait procuré des travaux assez importants pour le couvent des Chartreux. De tous ceux qu'il exécuta, là et ailleurs, il ne subsiste plus rien, excepté les fresques à demi ruinées du Campo-Santo ; mais ces ruines suffisent, à elles seules, pour donner une idée de la puissance de son imagination et de son aptitude à traiter les compositions légendaires. Le compartiment où il a représenté les miractes opérés par saint Rainier après sa mort, abonde en figures grandioses, telles qu'on en trouve quelquefois dans les bas-reliefs antiques. On y admire également le bon goût des draperies, l'intensité de l'expression, la noblesse et la variété des poses Ailleurs, on reconnaît à la suavité du pinceau, l'élève d'Angelo Gaddi, mais l'élève inspiré par les meilleurs ouvrages de son maître, et encore plus par la grandeur de son sujet. Pour comprendre

(1) Le seul tableau connu de Barnabé, de Modène, se trouve en Angleterre, chez lord Wensleydale. C'est un Couronnement de la Vierge, avec nom et date.

la valeur de cette dernière source d'inspirations, il faut savoir que, trente ans auparavant, la peste qui régnait à Naples et en Sicile, avait pénétré par Gênes dans la ville de Pise où elle enlevait plus de trois cents victimes par jour, et que le Sénat et le peuple étant allés pieds nus, et en habits de pénitence, prier, pleurer et crier miséricorde auprès du tombeau de saint Rainier, le fléau avait cessé ses ravages à l'instant même.

Tout était mystère et poésie dans l'histoire de ce saint personnage. Dans une vision qu'il avait eue dans sa jeunesse, un aigle lui avait apparu portant dans son bec une lumière enflammée, et lui disant : *Je viens de Jérusalem pour éclairer les nations.* Sa vie avait été remplie des aventures les plus merveilleuses ; et à sa mort, arrivée le 17 juin 1161, toutes les cloches de Pise s'étaient spontanément ébranlées ; l'archevêque Villani, couché sur un lit de douleur depuis deux ans, s'était levé tout guéri de ses infirmités pour officier solennellement, et le *gloria in excelsis*, qu'on devait supprimer comme c'est l'usage pour la messe des morts, avait été entonné au-dessus de l'autel par un chœur d'anges, avec accompagnement spontané de l'orgue ; telles étaient la suavité et l'harmonie de ce concert angélique, que les assistants se figuraient que le ciel venait de s'entr'ouvrir.

On comprend qu'une pareille légende ait inspiré Antonio Veneziano mieux que n'auraient pu le faire tous les stimulants de la gloire et de l'émulation. Aussi ses fresques sont-elles, suivant l'opinion de Vasari et de beaucoup d'autres, les plus belles qui aient été tracées dans le Campo-Santo. Il y en a une surtout qui, malgré tous les dégâts qu'elle a soufferts, enlève plus particulièrement l'admiration ; c'est celle qui

représente la mort de saint Rainier et la translation de son corps dans la cathédrale. On ne peut rien imaginer de plus touchant, de mieux ordonné que cette scène, dont la grandeur est encore relevée par le beau costume des officiants et par l'aspect monumental des édifices.

Après avoir terminé ce grand ouvrage, Antonio Veneziano ajouta quelques traits de la légende de saint Onuphre et saint Panuze à l'histoire des Pères du désert, pour remplir une lacune qu'avait laissée Pietro Lorenzetti. On tenait d'autant plus à la remplir, que l'idée dominante des premiers ordonnateurs de ces travaux avait été de mettre les peintures en rapport avec la destination du lieu, et de frapper les imaginations par la pensée de la mort et de ses suites. On sait comment Pietro Lorenzetti avait répondu à cette intention ascétique, et de quel secours le poëme de Dante avait été à Orgagna, pour atteindre le même but. Après eux était venu, en 1371, un peintre jusqu'à présent ignoré, Francesco da Volterra, qui avait été chargé de traduire, avec son pinceau, celui d'entre les saints auquel la liturgie catholique a emprunté les livres images et les avertissements les plus terribles, le livre de Job. Rien ne pouvait être mieux imaginé, comme continuation des fresques précédentes, et les fragments qui subsistent encore de cette grande composition comminatoire, qu'on croyait être de Giotto, prouvent que Francesco da Volterra, malgré son peu de renom, avait été à la hauteur de son sujet. Je signalerai surtout le groupe de pasteurs avec leurs troupeaux, et la scène pathétique où l'on voit l'homme de Dieu couvert d'ulcères, repoussant les consolations dérisoires de ses amis.

Jusqu'en 1390, il n'y avait que le mur méridional

du Campo-Santo qui eût été orné de peintures. Ce fut cette année-là seulement qu'un autre artiste inconnu, Pietro di Puccio da Orvieto, peignit, sur le mur septentrional, cette grande figure symbolique du Créateur, avec ses sphères célestes concentriques, et commença cette série de représentations bibliques qui, après une longue interruption dont il faut lui savoir gré, devaient être si glorieusement continuées par Benozzo Gozzoli.

Peu s'en fallut que Spinello d'Arezzo ne fût ce continuateur, car il fut appelé à Pise, en 1392, pour peindre la belle légende nationale de saint Ephesus et saint Potitus, dans un espace resté vide entre l'histoire de Job et celle de saint Rainier; et il s'acquitta si bien de cette tâche, qu'on n'aurait pas manqué de lui confier celle que Pietro di Puccio avait à peine commencée, si des troubles qui éclatèrent alors, à l'occasion du meurtre de Pierre Gambacorti, n'avaient décidé Spinello à reprendre le chemin de Florence et ensuite celui de sa patrie.

De tous les artistes, élèves ou continuateurs de Giotto, nul ne mit aussi fortement que Spinello l'empreinte du génie Étrusque dans ses œuvres, ce qui aurait dû, ce semble, les préserver, du moins dans sa patrie, de la destruction plus souvent systématique qu'accidentelle, dans laquelle la plupart d'entre elles ont été enveloppées. On peut dire qu'il avait rempli les églises d'Arezzo des produits de son infatigable pinceau, sans que leur multiplicité pût jamais refroidir sa verve. Il est vrai qu'il eut à traiter une grande variété de sujets, et qu'il ne fut pas condamné à reproduire à l'infini les mêmes images de dévotion, comme d'autres peintres dont la popularité se trouvait circonscrite dans une sphère plus étroite. Spinello fut le

peintre légendaire par excellence, c'est-à-dire que nul ne peignit autant de légendes que lui, et la longue énumération de ses travaux en ce genre, telle que nous la donne Vasari, aurait de quoi nous surprendre, si nous ne savions qu'il s'agit d'un génie non moins fécond que vigoureux, dont l'activité se soutint pendant tout un demi-siècle.

Que reste-t-il de toutes ces compositions légendaires, soit dans sa patrie, soit à Florence, soit dans les autres villes de Toscane ?

Dans Arezzo même, il ne reste plus une seule des grandes peintures murales que Spinello avait exécutées pour les églises, pour les couvents et pour les confréries, et, parmi les fragments qui ont échappé aux ravages du temps et des hommes, il en est bien peu qui n'aient pas été plus ou moins altérés par la retouche. La piété populaire semble avoir sauvé de préférence les images de dévotion, qui étaient beaucoup moins nombreuses que les compositions légendaires, et l'on trouve encore, outre les deux tableaux de l'Annonciation (1), plusieurs Madones de Spinello, entre lesquelles il en est une plus belle et plus imposante que les autres, et plus spécialement invoquée par les habitants d'Arezzo, sous le nom de *Madonna della Rosa*. Mais aucune de ces peintures n'approche de la célébrité qu'ont obtenue dans l'histoire de l'art et dans celle de l'artiste, les fresques qu'il exécuta pour la confrérie de Saint-Michel Archange, et sur lesquelles il se forma une légende si bien accréditée, que, du temps de Vasari, les Arétins croyaient encore que Spinello était mort fou, par suite d'une appa-

(1) Il y a une Annonciation, assez bien conservée, dans l'église des Franciscains, et une autre dans l'oratoire de la confrérie des Innocents

rition à laquelle ce produit de sa sombre imagination avait donné lieu. Le diable, disait-on, lui était apparu en songe et lui avait demandé pourquoi il l'avait peint sous une forme si hideuse. Le sujet dont cette figure diabolique faisait partie était la chute des mauvais anges et la victoire de saint Michel sur l'antique serpent aux sept têtes et aux dix cornes. C'était une composition toute Dantesque par le caractère et qui demandait des inspirations que Spinello n'avait pas besoin de chercher hors de lui-même. Aussi son œuvre fut-elle regardée comme parfaite en son genre, et les fragments qui en subsistent encore justifient pleinement l'admiration ou plutôt la stupéfaction des contemporains (1).

A Florence, Spinello avait peint l'histoire de la Vierge et la légende de saint Antoine, abbé, dans l'église de Sainte-Marie-Majeure, celle de saint Jacques et de saint Jean, dans l'église des Carmes, et d'autres sujets du même genre ou des tableaux d'autels dans les églises de Santa-Croce, de la Trinité, de Sainte-Lucie et des Saints-Apôtres, sans parler des tabernacles dans les carrefours et sur les places publiques. C'est à peine s'il reste aujourd'hui quelque vestige de tous ces travaux ; mais il y a, sur la colline de San-Miniato, presqu'à la porte de la ville, une église pittoresque et non moins riche en chefs-d'œuvre qu'en souvenirs, qui appartenait, du temps de Spinello, aux religieux Olivétains, c'est-à-dire à des Bénédictins réformés. Le prieur, qui était d'Arezzo, et qui avait en grande vénération la mémoire de saint Benoît, voulut que son compatriote traçât, sur les murs de la sacristie, les

(1) La partie centrale de cette fresque, celle qui représente la victoire de saint Michel, a été détachée du mur, et transportée en Angleterre.

principaux traits de la vie du patriarche des institutions monastiques en Occident. Un hasard heureux a protégé ces peintures, dont on a longtemps ignoré la valeur, contre les caprices du vandalisme moderne, et l'on peut d'autant mieux y juger la puissance et la profondeur du génie de l'artiste, qu'elles appartiennent à la plus belle époque de sa carrière, tandis que celles de Pise et surtout celles de Sienne sont des produits de son extrême vieillesse.

C'était la première fois, depuis la renaissance de l'art, qu'on représentait, sur une si grande échelle, la légende si poétique de saint Benoît, à laquelle la décadence des Bénédictins avait ôté une partie de sa popularité. Les Olivétains réhabilitèrent à la fois la règle et la légende, et Spinello fut l'heureux et le digne instrument de cette dernière réhabilitation.

Ce qui frappe le plus le spectateur, en présence de cette admirable composition, ce qui en forme le caractère distinctif, c'est la force et la grandeur. La figure principale n'étant pas distinguée des autres par le costume, il a fallu faire ressortir autrement sa supériorité. Spinello était là dans son élément, et nul n'a jamais revêtu saint Benoît de tant de majesté, soit dans l'action, soit dans le repos. Il a su lui conserver cette majesté jusque dans la mort, comme on peut le voir dans la fresque où il est représenté couché sur son lit funèbre. L'artiste s'y est surpassé lui-même, comme d'autres, avant lui, ayant à peindre la légende de la Vierge, ou celle de saint François, ou celle de saint Rainier, avaient, pour ainsi dire, recueilli toutes leurs forces pour exprimer tout ce que cette scène suprême a d'émouvant et de solennel. Je n'oserais dire que Spinello a mieux rempli cette tâche qu'aucun de ses devanciers ou de ses successeurs; mais il est cer-

tain que, si l'on pouvait songer à comparer les mérites respectifs, en présence de ce chef-d'œuvre, toute comparaison serait à son avantage. Ce groupe de moines récitant l'office funèbre devant ce corps roidi, mais non défiguré par la mort, n'est pas moins admirable sous le rapport de l'ordonnance que sous celui de l'expression à la fois intense et contenue. On pourrait dire que c'est d'un goût éminemment classique, en prenant ce mot dans sa plus haute acception. Le même éloge peut s'appliquer au vieillard privilégié dont la douleur est adoucie par une vision consolante, et qui montre à son voisin l'âme bienheureuse de celui qu'ils pleurent, emportée par les anges dans le séjour céleste.

Cette composition est si attachante, qu'on est exposé à ne pas donner aux autres toute l'attention qu'elles méritent. Et, cependant, il y en a plusieurs où le double caractère de grandeur et de sainteté est si merveilleusement rendu dans la personne du Saint, que ces deux attributs, tels qu'ils ressortent de sa pose, de son visage et de son geste, pourraient lui tenir lieu d'auréole. La rencontre entre lui et Totila en est un exemple, ainsi que les deux ou trois scènes où l'homme de Dieu déjoue la puissance et l'astuce du démon. Tout cela, comme je l'ai dit plus haut, porte l'empreinte de la force et de la grandeur ; mais il y a un compartiment, le plus mal éclairé de tous, dans lequel Spinello semble avoir voulu rivaliser avec Giottino pour la suavité de l'expression ; c'est celui où l'on voit saint Maure et saint Placide remis par leurs parents entre les mains de saint Benoît. On ne saurait rien imaginer de plus touchant que cette scène, rien de plus expressif que l'attitude des deux jeunes victimes et le mouvement de ceux

qui sont venus faire à Dieu ce douloureux sacrifice.

La légende que Spinello peignit dans le Campo-Santo de Pise, était encore plus poétique que celle de saint Benoît ; de plus, elle était éminemment patriotique, puisqu'il s'agissait de deux Pisans, saint Éphesus et saint Potitus, guerriers et martyrs, auxquels un ange avait remis la bannière rouge avec croix blanche, qui avait toujours flotté depuis sur les galères de la république.

Le grand âge de l'artiste (il avait alors, dit Vasari, près de quatre-vingts ans) ne l'empêcha pas de produire une œuvre pleine de verve, et de réussir, mieux qu'aucun de ses devanciers, dans la partie qui semblait le plus exiger une certaine jeunesse d'imagination, je veux dire dans la partie militaire. Nul peintre de l'école Giottesque n'avait encore su donner tant d'animation à des groupes de combattants, nul n'avait si bien rendu les épisodes de champ de bataille, nul n'avait su accentuer si fortement la physionomie des guerriers, ni donner à leurs mouvements la vérité et la variété qu'on remarque dans ces fresques, c'est-à-dire dans celle qui montre les deux héros convertis par une vision, mettant en fuite les païens de l'île de Sardaigne. Il y a, dans la mêlée, des auxiliaires célestes qu'on reconnaît, à la suavité de leur profil, encore plus qu'à leur auréole et à leurs ailes, et dont la sérénité vraiment angélique semble un gage assuré de la victoire. Cette fresque est heureusement celle qui a été le mieux conservée, et il n'en faut pas davantage pour établir la supériorité relative de Spinello, comme peintre de batailles. Ce qui reste du compartiment où l'on voit les deux martyrs subissant ou allant subir leur supplice, pourrait se ranger dans la même catégorie ; car on y trouve aussi des vainqueurs

et des vaincus formant entre eux le même contraste que des anges avec les démons. Les vainqueurs sont les deux jeunes héros dans la fournaise, n'ayant plus d'autre arme que la prière, admirablement exprimée dans l'attitude et le regard ; les vaincus sont les gardes et les bourreaux dispersés et renversés par les flammes qui laissent la victime intacte. Tous les détails de cette scène si animée sont rendus avec une puissance de pinceau qu'on ne se lasse pas d'admirer.

Spinello devait encore, avant de mourir, remplir une tâche du même genre dans le palais public de Sienne. C'était environ quinze ans après qu'il eut terminé celle de Pise. Il fallait que sa réputation, comme peintre de légendes en général, et de légendes militaires en particulier, fût universellement établie, pour qu'on songeât à le charger, lui vétéran presque centenaire (1), d'un travail qui devait paraître au-dessus de ses forces physiques. Il est vrai qu'il eut deux collaborateurs, son fils Parri Spinello, qui avait hérité de l'humeur sombre de son père, sans hériter de son génie (2), et un peintre Siennois nommé Martino di Bartolomeo, qui peignit, à lui seul et non sans succès, les compartiments de la voûte, dans ce qu'on appelait alors la *Salle Neuve*, plus connue maintenant sous le nom de *Salle du Pape* ; c'est que les peintures qui en couvrent les murs, représentent les aventures

(1) Cette fresque est de l'année 1407. Voir *Documenti senesi* de Milanesi, vol II, pag. 32. Vasari a pu se tromper en disant que Spinello avait soixante-dix-neuf ans quand il travaillait à Pise.

(2) Ce Parri Spinello ne travailla guère que dans Arezzo, sa patrie. Il s'y fit le représentant du vieux style jusque vers le milieu du xve siècle. Ainsi avait fait Margheritone, du temps de Giotto : ainsi devait faire le pauvre Lappoli du temps de Vasari. On sait comment cette ville protesta contre les innovations de la révolution française. Dante appelle les Arétins *Ringhiosi botoli*.

d'Alexandre III, depuis sa fuite à Venise jusqu'à son triomphe sur son persécuteur, triomphe auquel applaudirent toutes les villes Guelfes, et qui fut le fruit d'une grande victoire tracée par le pinceau de Spinello, avec une verve d'autant plus étonnante qu'il était le fils d'un acharné Gibelin, jadis expatrié de Florence. A quoi il faut ajouter que c'était la première fois qu'il peignait un combat naval. Désormais il ne manquait plus rien à sa gloire *militaire*; batailles dans le ciel, batailles sur terre, bataille sur mer, il s'était tiré honorablement de toutes, et il pouvait dire en déposant son pinceau: *Bonum certamen certavi.*

Pendant son séjour à Pise, Spinello avait fait une conquête qui mérite de n'être pas passée sous silence. Outre ses fresques du Campo-Santo, il avait peint, dans l'église des Franciscains, les légendes de quatre apôtres, pendant qu'un peintre Florentin, resté inconnu jusqu'à ces derniers temps, exécutait, dans la salle capitulaire du même couvent, les ravissantes peintures dont on peut encore admirer de si beaux fragments. Ce peintre était Niccolò di Pietro Gerini, auquel on a voulu donner pour maître Antonio Veneziano, à cause de certaines qualités qui leur sont communes. On dirait en effet que le premier, en peignant l'histoire de la Passion dans la salle capitulaire des Franciscains, s'est inspiré de ce qu'il y avait de plus gracieux et de plus suave dans les ouvrages du dernier, tout en lui restant inférieur sous le rapport de la touche et de la correction. Ceci se passait en 1392; et, trois années plus tard, nous trouvons ce même Niccolò di Pietro enrôlé sous un drapeau bien différent, et associant son pinceau à celui de Spinello pour exécuter des œuvres communes, où l'empreinte du plus fort devait naturellement prévaloir, comme

on peut le voir dans le tableau du Couronnement de la Vierge, qui est à l'Académie des beaux-arts (1), et dans lequel il n'y a rien, soit dans les types, soit dans le coloris, qui rappelle les fresques si radieuses de la salle capitulaire de Pise (2).

On peut en dire autant de celles dont Niccolò di Pietro orna, vers le même temps (1400), la chapelle construite par la famille Migliorati, dans le couvent des Franciscains de Prato. Ici, comme à Pise, il avait à peindre la dernière scène du drame douloureux de la Passion, la scène du Calvaire ; mais il le fit en réduisant de beaucoup le nombre des personnages, et en sacrifiant, autant qu'il était en lui, la grâce à la force, la quantité à la qualité, comme aurait pu faire Spinello. Il y a même une figure au pied de la croix, qu'on serait tenté d'attribuer à ce dernier. Son influence est plus mitigée dans la fresque où est représentée la légende de saint Matthieu, la moins populaire de toutes les légendes apostoliques, du moins parmi les peintres; car celui dont nous parlons, est, je crois, le seul qui

(1) Ce tableau, commandé en 1395, pour l'église de Sainte-Félicité, ne fut terminé qu'en 1401. Outre Spinello et Niccoló di Pietro, il y avait un troisième collaborateur, nommé Lorenzo di Niccolò, auquel on attribue la partie centrale, représentant le Couronnement de la Vierge. C'est aussi le sujet d'un grand et beau tableau du même artiste qui fut peint pour l'église de Saint-Marc, et envoyé à l'église de Saint-Dominique de Cortone, où il se trouve encore aujourd'hui. On ne connaît pas d'autre ouvrage de Lorenzo di Niccolò.

(2) Il me semble trouver une certaine ressemblance entre ces peintures de Pise et le ravissant tableau de l'Académie des beaux-arts, qu'on attribue sans fondement à Giottino, et qui représente la sainte Vierge entre deux anges, apparaissant à saint Bernard. Les teintes claires y dominent, comme dans l'histoire de la Passion, et les figures accessoires sont faibles de dessin et de caractère ; mais le sujet principal est traité de manière à faire supposer que l'artiste y avait préludé par une sorte d'extase, durant laquelle il aurait entrevu cette vision céleste.

l'ait jamais tracée. C'est donc à lui seul qu'appartient le mérite de la composition, et ce mérite ne saurait être nié par quiconque arrêtera son regard sur le compartiment inférieur, où sont exposés les prodiges opérés par saint Matthieu en Éthiopie, et son martyre. Parmi les spectateurs qui assistent à la résurrection de la fille du roi, il y a quelques jeunes femmes dont la tournure gracieuse, la coiffure pittoresque et le beau profil rappellent certains groupes de la salle capitulaire de Pise. En cela, Niccolò di Pietro faisait mieux de se copier lui-même que de copier son maître ou son modèle ; car Spinello, qui ne sut jamais sacrifier aux grâces, ne paraît pas s'être beaucoup préoccupé de la beauté féminine (1).

Quand Niccolò di Pietro terminait cette peinture, il y avait exactement cent ans que Boniface VIII avait inauguré la renaissance de l'art, à l'occasion du grand jubilé par lequel s'était ouvert le XIVe siècle. Nous avons vu comment cette inauguration, faite, pour ainsi dire, en présence de la chrétienté tout entière, avait eu pour témoins privilégiés deux hommes, dans lesquels il semblerait que les manifestations futures du génie catholique eussent été plus particulièrement bénies. Ces deux hommes étaient Dante et Giotto. Ils ont grandi à côté l'un de l'autre, non-seulement pendant leur vie, mais après leur mort, et chaque nouveau progrès de la peinture a été marqué par un progrès analogue dans la popularité du grand poète. Peu à peu l'admiration pour lui s'est changée en culte, et ce culte

(1) Si les fresques de la sacristie de Santa-Croce sont de Nicolò di Pietro, il faut qu'elles soient postérieures à celles de Pise et de Prato, car on n'y voit plus de trace de sa première manière, excepté peut-être la tête du Christ, qui est d'une beauté remarquable.

aura ses pontifes et ses temples. Quant à Giotto, sa gloire est d'un autre genre ; elle consiste surtout en ce qu'il a laissé sur la branche de l'art régénéré par lui, une empreinte si tenace et si profonde qu'au bout d'un siècle et demi, les produits de l'école dont il fut le fondateur, s'appelaient encore des *peintures giottesques* (1) ; et ce qui prouve que cette dénomination n'avait rien de forcé, c'est la facilité avec laquelle les initiés de fraîche date, trompés par la ressemblance du style, lui attribuent des ouvrages nés deux ou trois générations après lui. C'est un prodige de vitalité qui ne se retrouve dans l'histoire d'aucun autre artiste ancien ou moderne.

(1) Les peintures de Parri Spinello, mort en 1444, ont encore ce caractère, ainsi que celles de Lorenzo Bicci et de son fils.

CHAPITRE IV.

LA RENAISSANCE ET LES MÉDICIS.

Première période de la renaissance. — Influence des révolutions politiques sur l'art Florentin. — Brunelleschi et la coupole du Dôme. — Universalité de son génie — Son élève Michelozzo. — Donatello, sculpteur naturaliste. — Ghiberti, sculpteur idéal. — Influence du concile de Florence sur les artistes contemporains. — Commentaires de Ghiberti. — Peintres et sculpteurs formés dans son atelier. — La vieille école représentée par la famille Bicci et par Chelini. — L'école naturaliste représentée par Paolo Uccello, Dello et Victor Pisanello. — Naturalisme classique de Masolino et de Masaccio.

Avec le xve siècle s'ouvre une ère nouvelle pour l'art en Italie, une ère riche en perfectionnements et en chefs-d'œuvre, mais qui ne nous offrira ni la même unité de but ni la même pureté d'éléments. Deux tendances diverses, dont l'antagonisme deviendra de plus en plus prononcé, se disputeront les imaginations des artistes et le domaine de l'art. Nous aurons à signaler la résurrection du Paganisme, et, parmi les peintres, un commencement de défection non moins flagrante que parmi les sculpteurs, les architectes et les poètes. Ce germe de décadence se développera lentement et presque invisiblement, pendant que, sous d'autres rapports, la peinture marchera rapidement vers sa perfection. Il est donc important de ne pas perdre de vue ce double développement qui aura lieu simultanément, en

sens inverse, et qui éclaircira mieux qu'aucune théorie les problèmes importants que nous aurons à résoudre plus tard.

La première période, celle qui commence par les œuvres de Giotto, a été inaugurée par le grand jubilé de Boniface VIII, et préparée par l'enthousiasme religieux du XIIIe siècle enthousiasme dont les deux ordres mendiants, nouvellement fondés, furent à la fois les promoteurs et les organes. La seconde période, dans laquelle nous entrons maintenant, fut préparée par des événements d'un autre genre, du moins en ce qui concerne l'école Florentine. A dater de l'année 1381, qui vit cesser le régime de terreur sous lequel Florence avait courbé la tête pendant trois ans, il y eut près d'un demi-siècle de sage gouvernement, durant lequel la république fit les importantes acquisitions d'Arezzo, de Pise, de Cortone, de Livourne et de Montepulciano. L'influence des Médicis se faisait déjà sentir, mais sans trop alarmer ceux qui tenaient à la dignité de la patrie autant qu'à sa grandeur territoriale. Ce demi-siècle que Machiavel, dans son histoire, signale, d'une manière spéciale, à l'attention de ses contemporains dégénérés, ne fut pas moins remarquable par la prospérité de toutes les branches de l'art que par celle de la fortune publique ; mais cette prospérité, si éblouissante par ses résultats, ne doit pas nous faire perdre de vue les conditions spéciales dans lesquelles se trouvait l'art chrétien à cette époque, et qui diffèrent essentiellement de celles où il se trouvait pendant la plus grande partie du XIVe siècle.

En étudiant l'histoire de l'art, il importe de se bien rendre compte de ses affinités naturelles avec la sainteté, avec l'héroïsme et avec le génie, c'est-à-dire avec les trois sortes de grandeurs qui dominent toutes les

autres, aux yeux des peuples comme aux yeux des sages. Cette triple affinité s'est rarement démentie dans la première période, surtout en ce qui concerne la sainteté et le génie. Les légendes de saint Dominique et de saint François n'ont pas été plus populaires dans les couvents fondés par eux que dans les ateliers des peintres, et la Divine Comédie de Dante a maintenu son empire, sans interruption, sur les imaginations des artistes, depuis Giotto jusqu'à Spinello.

Cet empire se trouve plus fortement établi que jamais, au commencement de la seconde période, grâce à l'enthousiasme toujours croissant dont ce poète, à la fois national et universel, a été plus particulièrement l'objet vers la fin du XIVe siècle. Depuis que Boccace, par un décret de 1373, avait été chargé d'expliquer la Divine Comédie à ses concitoyens, cette charge, devenue comme une magistrature sacrée, n'était plus restée vacante, et l'historien Philippe Villani la remplissait en 1401. Une chaire avait été fondée dans le même but à Pise, en 1386, à Plaisance en 1399, et ces deux villes avaient été devancées par la république de Venise, de sorte que ce grand poème devenait peu à peu comme un second évangile pour ceux qui pouvaient le comprendre ; et ce fut surtout parmi les artistes chrétiens que cette admiration se montra avec le plus de persévérance, je devrais peut-être dire avec le plus de compétence. Il suffit de citer, entre autres noms, ceux de Brunelleschi, de Botticelli, de Léonard de Vinci et de Michel-Ange.

Pour ce qui est des affinités de l'école Florentine avec l'héroïsme, elles allaient en s'affaiblissant de génération en génération, par l'effet naturel de l'ascendant de plus en plus prononcé que prirent les banquiers et les marchands dans les affaires de la république. Rien

n'était moins héroïque que la dynastie des Médicis qui travailla de tout son pouvoir à rabaisser l'aristocratie militaire, dont les services pouvaient être placés au-dessus des siens. Le succès surpassa ses espérances. En faisant appel à l'envie et à la cupidité, ces deux fléaux que Dante flétrissait déjà si énergiquement dans son poème, on parvint à exclure de la constitution l'élément guerrier, et, en flattant les susceptibilités du peuple, on le rendit l'instrument et, pour ainsi dire, le surveillant de sa propre servitude. Il faut voir, dans l'histoire de Machiavel, comment ce grand politique déplore les suites funestes qu'eut pour sa patrie cet aveuglement populaire. Il dit que Florence se dépouilla ainsi, non-seulement de vertus guerrières, mais de tous sentiments généreux, *lesquels étant bannis, avec la noblesse militaire, ne purent se rallumer dans le peuple où ils n'avaient jamais existé* (1). De cette prévention malheureuse, soigneusement entretenue par les Médicis, vint, d'un côté, l'habileté consommée des diplomates Florentins, de l'autre, la triste figure que firent leurs armées dans les guerres du xve siècle. On sait que, dans la prétendue bataille qu'ils perdirent contre les troupes du duc de Milan, en 1424, et où ils furent mis en complète déroute, leur perte s'élevait à trois hommes, noyés dans un fossé bourbeux, et leur fameuse victoire d'Anghiari (1440), à laquelle le carton de Michel-Ange a donné tant de célébrité, coûta aux vaincus un seul homme, qui ne fut pas tué par les vainqueurs, mais foulé aux pieds des chevaux. Ce fut encore pis en 1479, pendant la guerre honteuse et dispendieuse que les Florentins firent au pape et au duc

(1) *Il che fu cagione che Firenze non solamente di armi, ma di ogni generosita si spogliasse.* Ist., lib. 2.

de Calabre pour venger les Médicis. On les vit, malgré leur supériorité numérique, s'enfuir à l'approche de l'ennemi, en apercevant de loin la poussière. Heureux s'ils n'avaient expié que par ce genre d'humiliation leur déférence trop souvent servile pour la dynastie qui leur faisait payer si cher l'espèce de prospérité dont ils lui étaient redevables.

Nous ne devons donc pas nous attendre à trouver, à Florence, dans le cours du xve siècle, l'art monumental convenablement appliqué à perpétuer la mémoire des héros. Heureusement la piété publique continua d'être la même dans ses exigences et dans ses élans, et la sublimité des œuvres entreprises pour la cité de Dieu fut un ample dédommagement à ce qui manqua du côté de la cité du monde.

Celle de ces œuvres qui fait le plus d'honneur au peuple Florentin est, sans contredit, la coupole dont Brunelleschi couronna la cathédrale et qui commença une ère nouvelle dans l'architecture chrétienne. Sous le rapport de la hardiesse et des dimensions, ni l'antiquité, ni le moyen âge, n'avaient rien d'égal à cette construction gigantesque qui surpasse, dit-on, en hauteur et en circonférence la coupole dont le génie de Michel-Ange a surmonté la basilique de Saint-Pierre (1).

Les débats passionnés auxquels donnèrent lieu les difficultés énormes contre lesquelles il fallut lutter pour mener à bonne fin l'œuvre colossale de Brunelleschi, n'excitèrent pas alors moins d'intérêt que n'ont fait de nos jours la plupart des discussions bruyantes dont nous avons été témoins. Le sentiment qui ani-

(1) *Essa opera eccede di quattro braccia l'altezza et la circonferenza della cupola Vaticana.* Voir la nouvelle édition de Vasari, vol. III, p. 224.

mait tous les acteurs de ce drame national est exprimé dans le verset si connu du psaume 25 : *Domine, dilexi decorem domûs tuæ, et locum habitationis gloriæ tuæ*. Mais dans l'âme du principal acteur, il y avait en outre une conviction intime et presque surnaturelle dont l'expression a quelque chose de naïf et d'attendrissant ; c'est la confiance *dans le secours de Dieu et de la sainte Vierge, à la gloire desquels il s'agit d'élever ce sacré monument, et qui ne peuvent manquer de donner la force, la sagesse et le génie à celui qui sera chargé de ce grand ouvrage* (1). Ce sont les propres paroles de l'allocution à la fois pieuse et hardie que Brunelleschi adressait aux magistrats et aux architectes convoqués des villes principales de l'Italie et de l'Europe, pour aider à la solution de ce difficile problème (1420).

Après avoir triomphé successivement de l'envie des uns, des préventions et de la pusillanimité des autres ; après avoir suivi avec une patience et un désintéressement inouïs (2) les moindres détails de son œuvre, qui fut comme la passion dominante du reste de sa vie, Brunelleschi eut la consolation de voir cette énorme voûte s'arrondir jusqu'à la lanterne (3), dont la construction donna lieu à de nouveaux débats dans lesquels son génie obtint un nouveau triomphe ; car son modèle eut la préférence sur tous les autres, et il était si persuadé qu'il n'y avait pas d'autre moyen de

(1) Vasari, *Vita di Brunelleschi*.

(2) Les honoraires de l'architecte furent souvent réduits à quatre et même à trois florins par mois, et n'excédèrent jamais cent florins par an. En évaluant le florin à un sequin, ou 12 francs de notre monnaie, on verra que s'il y avait beaucoup de gloire, il y avait peu de profit.

(3) D'après des calculs dont l'exactitude ne paraît pas douteuse, cette coupole coûta à la république environ 100 millions de francs.

résoudre le problème, que, pour être sûr de n'être pas désobéi, il en pressa l'exécution par une disposition testamentaire.

Mais, si la coupole du Dôme fut l'œuvre capitale de Brunelleschi, ce ne fut pas celle qui exerça l'influence la plus immédiate et la plus décisive sur le goût de son siècle en matière d'architecture. Les palais et les églises, qui furent construits sous sa direction ou d'après ses dessins, contribuèrent beaucoup plus à populariser les idées nouvelles, dont l'ensemble est désigné dans l'histoire de l'art sous le nom de *renaissance*. Vasari n'a pas eu tort de dire qu'il fut le restaurateur de l'architecture antique ; mais il ne le fut pas à la manière de Vignole et de ses imitateurs, vers la fin du XVIe siècle. Brunelleschi avait trop de grandeur dans l'imagination pour rester froid en présence des ruines de l'ancienne Rome, bien plus imposantes de son temps qu'elles ne l'étaient sous Léon X. Son biographe nous le représente examinant et mesurant, avec son ami Donatello, tous les débris qui avaient échappé aux ravages du temps et des hommes, et reconstruisant, par l'effet de son génie synthétique, la Rome impériale, telle qu'elle avait été avant sa décadence. C'était par cette étude opiniâtre, faite sur les lieux, qu'il était parvenu à retrouver, sans le secours de Vitruve, les règles des trois ordres, Dorique, Ionique et Corinthien, avec le style d'ornementation approprié à chacun d'eux. Mais, de cette étude même, et de l'enthousiasme qu'elle excitait en lui, naquit l'habitude de concevoir tous les genres de monuments sur une trop grande échelle ; et cette habitude, renforcée par la construction de la coupole, dont les énormes dimensions dilataient à la fois son cœur et son imagination, il la transporta dans presque toutes les tâches qui lui

furent confiées ensuite par la piété des uns, par la magnificence des autres. Aussi, n'eut-il la satisfaction de voir achever aucune des deux églises où il a laissé l'empreinte de son génie, non moins original que grandiose dans ses conceptions. L'église de San-Lorenzo, très-avancée de son vivant, ne fut terminée qu'après sa mort ; celle de San-Spirito, qui offre, dans son ensemble et dans toutes ses lignes, une harmonie dont il n'y a peut-être pas un seul exemple dans les ouvrages de ses successeurs, dut également être terminée sur ses dessins, auxquels on eut l'impiété de ne pas se conformer en tout. On fit de même à l'égard de celui qu'il avait fourni pour l'église de Santa-Maria degli Angeli. C'était presque toujours la grandeur des dimensions qui effrayait ses patrons. Cet effroi fut éprouvé par Côme de Médicis lui-même, quand Brunelleschi lui apporta le dessin d'un palais ; non pas à cause des dépenses excessives qu'il prévoyait, mais pour ne pas exciter l'envie, en habitant une demeure qui, par sa grandeur et sa magnificence, donnerait presque l'idée d'une puissance impériale. Des obstacles d'un autre genre empêchèrent l'achèvement du palais de Luca Pitti (1).

Mais ce n'était pas seulement dans la construction ou dans le plan des édifices, que se montrait la supériorité de ce génie extraordinaire. On peut dire de lui qu'il fraya des voies nouvelles à l'art contemporain dans toutes les directions, mais en puisant toujours ses inspirations à la source la plus pure. Deux ou trois tentatives qu'il fit dans le domaine de la sculpture, prouvent que ses études sur les antiquités

(1) Le seul palais qui fut complétement achevé par Brunelleschi est celui des capitaines du parti guelfe. Celui de Luca Pitti fut élevé jusqu'au premier étage seulement.

païennes n'avaient pas changé son idéal. On sait comment il répondit au défi de son ami Donatello, qu'il avait surpris en flagrant délit de naturalisme, dans un crucifix sculpté en bois. Au lieu des éloges que le sculpteur avait attendus, Brunelleschi avait dit, en souriant, qu'un campagnard, mis en croix, n'était pas un crucifix, attendu que l'Homme-Dieu avait été le plus beau parmi les enfants des hommes. Donatello, piqué du reproche, l'invita malicieusement à faire mieux ; et, quand Brunelleschi eut achevé son œuvre, son émule, devenu alors son disciple, resta tout ébahi d'admiration, et s'avoua vaincu (1).

Cette hauteur de vues ne lui venait pas seulement de la pratique consciencieuse de son art et de la fermeté de ses croyances ; à l'exemple de Giotto et d'Orgagna, il nourrissait son imagination, aussi bien que son âme, par l'étude du grand poète national et par celle de l'Écriture sainte, et ses commentaires improvisés faisaient une telle impression sur ses auditeurs, que son ami Paolo Toscanelli avait coutume de dire, après l'avoir entendu discourir sur cette matière, qu'il lui avait semblé entendre l'apôtre saint Paul lui-même. Aussi avait-il su faire marcher de front, avec la pratique de son art, celle des vertus les plus difficiles. Vasari nous dit qu'il s'était déclaré l'ennemi mortel des vices (*nemico capitale de, vizi*), et qu'il venait au secours de ses amis dans toutes les occasions. Vif et impétueux par nature, il était doux et même humble avec ses rivaux, pourvu qu'on ne mît pas d'entraves à

(1) On peut voir dans Vasari les détails et l'issue vraiment édifiante de ce défi presque chevaleresque entre les deux rivaux. Le crucifix de Donatello se trouve encore dans l'église de Santa-Croce, et celui de Brunelleschi est dans celle de Santa-Maria-Novella.

ses grandes facultés, dont il avait pleine conscience. Quand il fut question d'exécuter les portes de bronze pour le baptistère, il alla lui-même proclamer la victoire de son jeune concurrent Ghiberti devant les juges du concours, plus étonnés peut-être de la modestie du vaincu que du talent du vainqueur. Bien plus (si on en croit Vasari), Brunelleschi se fit l'auxiliaire, et même l'auxiliaire subalterne de Ghiberti, en l'aidant à ciseler les figures de ses bas-reliefs, à mesure qu'elles étaient coulées ; et, en même temps, il l'initiait aux mystères de la perspective, dont la découverte et l'application, tant à la sculpture qu'à la peinture, lui appartenaient bien plus qu'à Paolo Uccello, autre collaborateur de Ghiberti, et qui dut faire alors son apprentissage dans cette science (1). Ainsi l'influence de Brunelleschi s'étendit à toutes les branches de l'art; il faut même ajouter qu'elle se fit sentir, par l'influence de ses disciples, bien au delà des limites de sa patrie. Michelozzo, le plus connu d'entre eux, porta la réforme dont son maître avait été le premier apôtre, dans l'Ombrie, dans la Lombardie, et jusqu'aux lagunes Vénitiennes, où il avait suivi son patron, Côme de Médicis, à l'époque de son exil, en 1433 (2). S'il est vrai que ce Schiavone, désigné par Vasari comme le condisciple de Michelozzo et comme le constructeur d'un assez grand nombre de palais à Venise, soit le même que le Dalmate Lauriana, architecte favori du duc d'Urbin, on peut dire que peu de maîtres en architecture ont eu lieu de se féliciter, autant que

(1) Un document cité dans la nouvelle édition de Vasari prouve que Paolo Uccello fit son premier apprentissage chez Ghiberti, pendant qu'il travaillait aux portes de bronze.

(2) Une partie du palais bâti à Milan par Michelozzo se voit encore aujourd'hui. Il y est connu sous le nom de palais Vismara.

Brunelleschi, des fruits que leurs leçons ont portés.

Michelozzo, son continuateur dans la construction du Dôme, dut à la faveur dont le comblèrent les Médicis, une vogue qui se soutint, dans tout son éclat, pendant près d'un demi-siècle. Si son génie n'égala pas celui de son maître, et s'il ne fut pas chargé de constructions grandioses comme la coupole du Dôme et l'église de San-Spirito, il eut, en revanche, la satisfaction de conduire à bonne fin presque tout ce qu'il entreprit, et il faut dire que ses entreprises furent innombrables, et tellement variées, que peu d'artistes ont eu un champ aussi vaste que lui pour montrer à la fois la grandeur, la souplesse et la fécondité de leur génie. Les deux palais qu'il construisit à Florence, l'un pour Côme de Médicis, l'autre pour la famille Tornabuoni (1), sont dignes l'un et l'autre d'un élève de Brunelleschi, et ils montrent à quel point les ouvrages et les dessins de son maître avaient subjugué son imagination. C'est à peine s'il a osé s'éloigner, dans quelques détails, des modèles qu'il lui a laissés. Dès lors le goût national se trouve fixé, au moins pour un temps, en matière d'architecture domestique, et parfaitement en rapport avec le caractère Florentin,

Che tiene ancor del monte e del macigno.

Seulement, au xve siècle, la rudesse Étrusque est adoucie par la superposition des ordres plus élégants de l'architecture grecque, et l'on doit avouer que cette combinaison a été admirablement rendue dans les lignes et dans l'ornementation des palais de Michelozzo.

Mais ce fut le plus souvent sur des combinaisons

(1) Aujourd'hui palais Corsi.

d'un autre genre qu'il exerça ses rares facultés. Par un bonheur qu'il ne partagea avec aucun autre artiste de son siècle ni des siècles suivants, il eut pour spécialité l'architecture des couvents, grâce à la prédilection de Côme de Médicis, dont la munificence, en ce genre, ne connaissait pas de bornes. Ce n'était pas tant la construction de pieux édifices que leur distribution intérieure, appropriée aux besoins de la vie ascétique, qui faisait de Michelozzo un architecte à part. On admire encore aujourd'hui la bibliothèque qu'il construisit à Venise, dans le monastère des Bénédictins de Saint-George, le noviciat du couvent de Santa-Croce, à Florence ; et l'on n'admirait pas moins autrefois les travaux exécutés par lui dans le couvent de Santa-Maria degli Angeli, près d'Assise, pour la commodité des moines et des pèlerins. Son nom était connu jusqu'à Jérusalem, où un hospice fut élevé, d'après ses dessins, pour la réception des étrangers de tous pays, qui allaient visiter le saint sépulcre ; et c'était Côme de Médicis, plus digne que Laurent d'être appelé le *Magnifique*, qui faisait les frais de toutes ces fondations lointaines, et de plusieurs autres du même genre, tant à Florence que dans son voisinage. Outre le très-beau couvent de Franciscains qu'il fit bâtir près de sa villa de Cafaggiuolo, et le couvent de Saint-Jérôme à Fiesole, il voulut que les Dominicains qui habitaient cette colline vinssent occuper, dans l'intérieur de la ville, une demeure appropriée aux services que la sainteté de leur vie et leur haute culture intellectuelle les mettaient à même de rendre à l'élite de la population Florentine. Que cette détermination soit venue, dans Côme de Médicis, d'un élan de générosité patricienne, ou du besoin d'expier, par une fondation utile au salut des âmes, les iniquités et les meurtres par lesquels

il venait de se frayer un chemin au souverain pouvoir (1), il est certain qu'il fit resplendir son nom d'un nouveau lustre ; car la dépense ne s'éleva pas à moins de 36,000 florins d'or, sans compter l'entretien des religieux pendant tout le temps que dura la construction du couvent de Saint-Marc (2). Quant à Michelozzo, on ne saurait mesurer l'étendue du profit spirituel qu'il tira de l'accomplissement de cette tâche. En supposant que son âme fût ouverte, au même degré que celle de son maître, à un certain genre d'émotions, plus faciles à comprendre qu'à définir, que ne durent pas être les siennes, pendant ce long commerce avec des hommes qui se distinguaient par leurs aspirations idéales, et dont plusieurs devaient être ensuite canonisés ou béatifiés ! A leur tête était frère Antonin Pierozzi, plus tard archevêque de Florence, et vénéré par l'Église sous le nom de saint Antonin, le plus humble de tous, le plus passionné pour la réforme et la pauvreté de son ordre, le plus effrayé de la magnificence que déployait Michelozzo dans la construction du couvent et de ses dépendances. Là se trouvaient aussi deux frères d'une célébrité très-inégale, et qui s'efforçaient de faire marcher de front l'idéal esthétique et l'idéal ascétique. L'un était fra Benedetto, le miniaturiste, chargé de peindre les livres de l'église conventuelle ; l'autre était fra Angelico, le peintre angélique par excellence, qui traçait dès lors, sur les murs des cellules, les peintures qu'on y admire aujourd'hui. On ne sait rien de positif sur les relations qui durent s'établir entre le grand peintre et le grand

(1) On commença à construire le couvent en 1437, et les exécutions qui suivirent l'entrée de Côme de Médicis avaient eu lieu en 1435.

(2) Cette somme équivaut à 72,000 écus toscans d'aujourd'hui.

architecte ; mais il est impossible que ce dernier ait vu avec indifférence éclore sous ses yeux les merveilles de ce divin pinceau ; et la preuve qu'ils se comprirent, c'est que fra Angelico a mis le portrait de Michelozzo dans plusieurs de ses tableaux.

C'était une belle récompense d'avoir attaché son nom, comme architecte, à une fondation qui devait jouer un si grand rôle dans l'histoire religieuse, politique et artistique de Florence. A cette gloire, Michelozzo en joignit une autre, que les biographes n'ont peut-être pas fait assez ressortir, c'est celle d'avoir modestement associé son ciseau à celui de Donatello, pour produire des chefs-d'œuvre de sculpture, dans lesquels on n'a pas toujours fait équitablement la part de chacun des deux collaborateurs. On avait toujours cru, sur l'autorité de Vasari, que Michelozzo avait été l'élève de Donatello ; mais un document, récemment découvert, prouve que ce fut dans l'atelier de Ghiberti qu'il fit son apprentissage comme sculpteur (1), et, pour peu que l'on compare les ouvrages du disciple avec ceux du maître, on trouvera que cette filiation est plus naturelle. Je doute fort que le xve siècle ait produit quelque chose de plus gracieux que la petite statue de saint Jean-Baptiste qui se trouve dans la galerie des Uffizj.

Compagnon de Brunelleschi dans son voyage de Rome en 1407, Donatello s'était associé à ses travaux et à son enthousiasme pour les débris encore subsistants de la grandeur Romaine ; mais, pendant que l'un étudiait avec ardeur les monuments d'architecture, l'autre s'attachait de préférence, non pas aux statues, mais aux bas-reliefs qui décoraient les frises des

(1) Gaye, *Categgio inedito*, vol. I, pag. 117 et suiv.

temples, les sarcophages et les colonnes monumentales qu'on voit encore aujourd'hui debout ; tous deux portaient, dans cette étude, une indépendance et une originalité dont les générations suivantes offrirent très-peu d'exemples. Ils avaient à se mettre en garde contre les illusions que produisent, au premier abord, certaines œuvres de décadence, par l'effet combiné des dimensions colossales et des grands souvenirs historiques. Nous avons vu avec quel bonheur Brunelleschi avait échappé à ce danger. Donatello, doué de qualités presque aussi puissantes, mais beaucoup moins idéal dans ses tendances, ne fut pas si heureux ; et, s'il revint de Rome en conquérant, il prouva, aussi lui, à sa manière, qu'il est plus facile de conquérir que de bien administrer ses conquêtes.

Brunelleschi avait une fécondité de verve, qui donnait à sa conversation un charme et un entraînement irrésistibles. Rien n'y manquait, ni la profondeur, ni l'élévation des vues, ni même le côté plaisant des choses (1). Avoir été l'ami d'un pareil homme, et surtout son interlocuteur favori, dans les discussions esthétiques, comme le fut Donatello, c'était déjà un indice de supériorité intellectuelle (2).

Mais cette supériorité ne s'éleva jamais jusqu'à l'idéalisme. On peut même dire que, de tous les artistes de cette grande époque, Donatello fut celui dans lequel le Naturalisme s'incarna de la manière la plus forte et la plus séduisante, à cause de la surabondance de vie qu'il sut mettre dans la plupart de ses œuvres, comme s'il eût ignoré ou méprisé la loi suprême de l'art Grec, dans ses plus belles époques.

(1) *Fu facetissimo nel suo ragionamento.* Vasari, *Vie de Brunelleschi*

(2) Ibid.

Le Naturalisme de Donatello embrasse, dans ses variétés, une foule de manifestations, exprimant, avec plus ou moins d'énergie, les sentiments qui ennoblissent ou dégradent la nature humaine. Quelquefois, on serait tenté de croire qu'il s'est complu dans des représentations ignobles, et que sa verve ne le servit jamais mieux qu'en traçant des figures de bourreaux (1); mais, pour peu qu'on suive son mouvement ascendant depuis cette région inférieure jusqu'à celle des conceptions héroïques, où son génie se montrait plus librement que dans aucune autre, on se trouve disposé, sinon à l'absoudre de l'empreinte dangereuse qu'il laissa sur son art, du moins à excuser l'abus presque inévitable qu'il fit de ses facultés prodigieuses.

On peut dire que Donatello n'atteignit jamais à l'idéal religieux, pris dans sa plus haute acception, bien qu'on soit forcé d'admettre qu'il fut le fondateur de la grande école de sculpture qui eut sa dernière et sa plus sublime expression dans Michel-Ange. Si parfois on l'a signalé comme le précurseur de ce dernier, cette qualification ne pouvait s'appliquer qu'au style et aux tendances. Donatello n'a laissé aucun type de Christ ou de Vierge qui ait subjugué l'imagination de ses successeurs ; mais il a été plus heureusement inspiré en traitant certains sujets qui appartiennent à des régions un peu moins élevées dans le domaine de l'art chrétien. Son type de saint Jean-Baptiste, par exemple, est une création originale et sévère, qui suppose, dans son auteur, une intelligence profonde de ce caractère si mal compris par les artistes modernes. Ce n'est pas seulement le prophète de la Rédemption

(1) Rumohr, vol. II, pag. 236.

qu'il faut voir en lui, c'est aussi le prédicateur de la pénitence évangélique, dans ses macérations parfois incompatibles avec la beauté corporelle ; tâche ingrate et presque effrayante pour un sculpteur qui n'aurait eu en lui-même que des ressources vulgaires; car ici il ne pouvait traiter son sujet, ni d'après l'antique, ni même d'après la nature vivante, qui n'aurait pu lui offrir que des modèles rebutants pour ses sens et pour son imagination; et cependant il l'a traité, non-seulement avec convenance, mais avec une si complète satisfaction pour lui-même, qu'il en a fait son sujet de prédilection, le reproduisant dans toutes les dimensions, soit en marbre, soit en bois, soit en bronze. On peut voir, dans l'exemplaire qui est à la galerie des Uffizj, et encore plus dans celui du palais Martelli, avec quel bonheur il a su exprimer, dans ce visage amaigri et presque défiguré par le jeûne, l'espèce de transfiguration que produisent dans les saints les habitudes ascétiques. La même remarque peut s'appliquer à la statue de saint Jean qu'il sculpta pour l'église des Frari, à Venise, ainsi qu'à la statue de la Madeleine dans le baptistère de Florence, ouvrage presque repoussant au premier abord, mais qui, étudié à son véritable point de vue, révèle, dans l'artiste, une intelligence exquise des exigences de l'art chrétien, et un respect profond pour la donnée, tout exceptionnelle, qui lui était offerte (1).

L'Ancien et le Nouveau Testament lui fournirent la

(1) Outre les trois statues de saint Jean, dont nous venons de parler, il y a un buste du même saint au palais Martelli, une statue en bronze au baptistère de Sienne, une statue et un buste à Faenza, une statue en bois dans la sacristie de Saint-Jean-de-Latran, une en métal dans la cathédrale d'Orvieto, et il y en avait une en argent dans le baptistère de Florence, sans compter les bas-reliefs.

matière de bien d'autres triomphes, dont l'éclat fut toujours mesuré sur la convenance des sujets avec la nature de son talent. Les grandes statues d'apôtres et de prophètes qu'il fit pour la façade du Dôme et pour les niches du *Campanile*, étaient sculptées de manière à produire plus d'effet de loin que de près, c'est-à-dire bien plus en vue de la décoration que de l'édification. Aussi les deux statues assises qui ornèrent longtemps la façade, et qui se trouvent maintenant dans l'intérieur de la cathédrale, sont loin de remplir l'attente du spectateur.

Quant à celles qui décorent l'extérieur du *Campanile*, Donatello s'est si peu soucié d'y réaliser des types de patriarches ou de prophètes, qu'il a tout simplement pris les portraits de trois honnêtes bourgeois Florentins dont l'âge, la tournure et la physionomie se prêtaient le mieux à cette substitution peu poétique, ce qui n'empêcha pas le public et l'artiste lui-même de s'extasier devant la statue connue sous le nom de *Zuccone*, destinée à représenter le roi David (1).

Mais si David, dans sa vieillesse, n'eut pas de prise sur l'imagination de Donatello, comme roi et comme prophète, il en fut tout autrement quand il posa devant lui comme berger naïf et intrépide, vainqueur du géant Goliath. Ici l'artiste se trouvait dans son élément, c'est à-dire dans le domaine de l'idéal héroïque, mieux approprié qu'aucun autre à la fougue de son génie ; aussi a-t-on peine à se défendre d'un saisissement d'admiration en présence du chef-d'œuvre qu'on voit à la galerie des Uffizj, et qui réalise si bien l'idée qu'on

(1) Les trois statues sont supposées être celles de David, de Jérémie et de saint Jean-Baptiste. Donatello, dit Vasari, jurait par son *Zuccone*, et l'apostrophait tout haut, comme pour se faire illusion à lui-même.

se fait, d'après le récit biblique, du jeune berger transformé en triomphateur (1).

L'idée qui a produit la statue du jeune David ne diffère pas beaucoup de celle qui a produit le saint George. La seconde, à vrai dire, n'est autre chose que la première, portée à sa plus haute puissance. Dans l'une et dans l'autre, l'idéal héroïque est relevé par son accessoire le plus charmant, je veux dire par la naïveté de l'adolescence, qui paraît un peu moins dans la figure de saint George, dont la fougue concentrée et le regard fixe et ferme exercent une sorte de fascination sur quiconque s'arrête pour la contempler. Saint George est le type chevaleresque par excellence, à la fois libérateur et missionnaire, administrant le baptême après la délivrance, et ne soupirant après d'autres gloires ni après d'autres couronnes que celle du martyre. De là, des différences essentielles entre les deux caractères. Le jeune David respire la jubilation de sa récente victoire ; le saint Georges semble méditer ou comprimer un élan, et sa main délicate et ferme, si admirablement dessinée sur son bouclier, complète l'idée que ses formes sveltes et élancées donnent de son organisation exquise. Rien ne serait plus oiseux que la comparaison de ce chef-d'œuvre avec les statues antiques; Donatello, qui en avait vu un si grand nombre, a eu le mérite de ne se laisser inspirer ni dominer par aucune réminiscence, dans la production de cette œuvre incomparable. Il a fait preuve de la même indépendance, sinon du même talent, dans

(1) Donatello fit une autre statue de David pour le palais Martelli ; la pose et le caractère en sont moins héroïques. Ils le sont encore moins dans le David en bronze qui est aux Uffizj : c'est une figure gracieuse, peu idéale, et qui n'a pour tout costume qu'un chapeau de berger sur la tête.

l'exécution des statues de saint Marc et de saint Pierre qui décorent également l'extérieur de l'Oratoire d'Or-San-Michele. L'artiste n'a voulu abdiquer en rien son originalité, pas plus dans les draperies que dans les types, qui du reste sont très-inférieurs à celui du saint George. Outre les prophètes et les apôtres dont nous venons de parler, l'Écriture sainte avait fourni à Donatello deux caractères merveilleusement appropriés à la hardiesse de ses conceptions, dans Daniel (1) et dans Judith. Celui de cette héroïne, tel qu'il ressort du récit biblique, a rarement été compris par les artistes des siècles suivants, et si l'on excepte Boticelli et Mantegna, aucun ne s'est élevé à la hauteur de son sujet. Donatello y a réussi mieux qu'aucun autre sculpteur, et il faut lui savoir gré d'avoir été si sobre dans l'emploi des moyens dont disposait son imagination fougueuse. La figure est belle et calme, et rien dans le visage ni dans l'attitude ne trahit un mouvement intérieur, indigne de la grande et rude mission qu'elle remplit (2).

Les révolutions qui agitèrent Florence vers la fin du xve siècle, donnèrent à ce groupe une signification tout à fait inattendue. Tiré du palais des Médicis, après leur expulsion en 1494, il fut transporté sur la place du Palazzo Vecchio, en guise d'avertissement à quiconque voudrait usurper la tyrannie, et ce ne fut qu'après la ruine définitive de la liberté, qu'il fut relégué, comme emblème d'un pouvoir vaincu, sur le

(1) Il avait fait une statue du prophète Daniel, mais on ne sait pas ce qu'elle est devenue.

(2) En 1495, le groupe de Judith fut placé à gauche de l'entrée du palais, avec cette inscription menaçante :

Exemplum salutis publicæ cives posuère.

piédestal beaucoup trop élevé où on le voit si difficilement aujourd'hui.

Parmi les chefs-d'œuvre de sculpture monumentale que Donatello vit à Rome, se trouvait la statue équestre de Marc-Aurèle, que nul artiste du moyen âge n'avait entrepris d'imiter, soit par impuissance, soit par l'incompatibilité d'une pareille distinction avec les institutions républicaines. Florence, en proscrivant l'aristocratie militaire, et en se laissant gouverner par les hommes d'argent, ne pouvait pas attacher un grand prix aux monuments destinés à entretenir l'émulation guerrière; et cela fit que ses grands artistes ne purent trouver qu'au dehors les occasions d'immortaliser des héros. En cela, Donatello fut moins heureux que son successeur Verocchio; car Bartolomeo Coleone fut un personnage véritablement héroïque, tandis que Gattamelata de Narni, auquel les Vénitiens chargèrent Donatello d'élever une statue équestre sur la place la plus fréquentée de Padoue, ne fut guère qu'un brave et habile condottiere, capable d'inspirer de la reconnaissance et de la peur, mais point d'enthousiasme.

La preuve que l'artiste fut content de son œuvre, c'est qu'il y inscrivit son nom. Il y a dans la pose du cavalier une simplicité, qui prouve que l'étude des modèles antiques n'avait pas été perdue pour Donatello, bien qu'il ait paru souvent attacher trop peu de prix à cette qualité. Il est probable qu'il ne se sentit pas suffisamment inspiré par le caractère personnel du condottiere; car, pour peu qu'on examine de près les deux parties constituantes de ce monument vraiment grandiose, on ne peut s'empêcher de remarquer que c'est surtout le cheval qui mérite d'être appelé un chef-d'œuvre.

Il faut encore placer dans la catégorie des sculptures monumentales, les tombeaux qu'il fut chargé d'ériger à des morts illustres, tant en Toscane que dans plusieurs autres villes d'Italie. Il est à remarquer que, pour l'exécution de ce genre d'ouvrages, il crut devoir prendre pour collaborateur, non pas un de ses élèves, ni même son frère Simone, qui jouissait cependant d'un certain renom, mais Michelozzo Michelozzi, dont l'imagination pure et calme pouvait contre-balancer la fougue qui emportait quelquefois celle de Donatello. Cette collaboration se réduit à peu de chose dans le monument funèbre, d'un style simple et grandiose, que Donatello érigea au pape Jean XXIII, dans le baptistère de Florence (1) Mais elle est déjà plus considérable dans la chaire extérieure du Dôme de Prato, et elle le devient bien davantage dans le tombeau du cardinal Rinaldo Brancacci, à Naples, et surtout dans celui de Bartolomeo Aragazzi, à Montepulciano (2). Quand ce dernier ouvrage existait dans son ensemble, il devait paraître une des créations les plus imposantes et les plus achevées qu'on eût vues dans le xve siècle. Aujourd'hui même qu'on est réduit à en chercher les divers fragments disséminés d'un bout à l'autre de l'église par un vandalisme brutal et capricieux, on ne se lasse pas d'admirer tous ces débris, et on s'étonne du silence presque absolu que les biographes et les historiens de l'art ont gardé sur cette production commune de deux artistes qui ne se montrèrent jamais si dignes l'un de l'autre et de leur tâche.

(1) Ce ne fut pas Côme de Médicis, comme le prétend Vasari, qui fit élever ce beau monument à Jean XXIII. Voir la nouvelle édition, vol. III, p. 247, note 2.

(2) Ils y travaillaient en 1427. Voir Gaye, *Carteggio inedito*, vol. I, p. 117-119. La chaire de Prato ne fut sculptée qu'en 1434.

Il n'aurait dépendu que de Donatello d'entrer en lice avec Ghiberti, en coulant en bronze les portes de la sacristie du Dôme de Florence. Cette offre lui fut faite quand il était dans toute la force de l'âge et du talent (1417), et longtemps avant que la seconde porte du baptistère eût excité l'enthousiasme des Florentins et désespéré tous les artistes qui auraient été tentés d'aborder une pareille tâche ; mais elle ne se trouva pas du goût de Donatello et l'on ne peut pas lui savoir trop mauvais gré de l'avoir redoutée, ou dédaignée, quand on voit la manière dont Luca della Robbia s'en est acquitté à sa place. On se félicite encore plus de cette substitution quand on compare les anges dansants que Donatello a sculptés pour l'orgue, avec les anges musiciens que Luca della Robbia fit pour la même destination et qui font vivement regretter que ce grand artiste n'ait pas suivi sa vocation primitive, qui l'appelait peut-être à occuper, comme sculpteur chrétien, la place intermédiaire entre Ghiberti et Michel-Ange.

L'espèce d'ouvrage qui offrait le champ le plus vaste et le plus libre au génie de Donatello, était le bas-relief, surtout quand il s'agissait d'y tracer des scènes dramatiques tirées de la légende des Saints ou de l'histoire de la Passion. Bien que ses principales productions en ce genre appartiennent presque toutes à une époque très-avancée de sa carrière, on y trouve une verve d'inspiration qui semble défier le progrès de l'âge, et qui prouve que Donatello ne cessa jamais d'être jeune par l'imagination. Malgré son admiration pour les bas-reliefs antiques, il crut sans doute qu'ils donnaient trop de saillie aux figures et que cet inconvénient rendait plus étroit et moins animé le champ dont l'artiste pouvait disposer pour la représentation

des sujets compliqués. A force de travailler à corriger ce qui lui semblait un défaut, il parvint à dépasser ses modèles, et il s'efforça de donner à ses compositions le moins de relief possible, sans nuire soit à la précision des contours, soit à l'expression distincte des divers personnages. C'était, si l'on veut, un agrandissement du domaine de la sculpture; mais aussi, c'était un empiétement sur celui de la peinture, surtout dans l'ordonnance des seconds plans. Le succès qu'obtint cette innovation, ou plutôt ce tour de force, devait naturellement pousser Donatello bien au delà des limites que lui prescrivait le bon goût. Les bas-reliefs qu'il exécuta pour l'église de Saint-Antoine de Padoue, conservaient encore un certain équilibre, et la scène où il a représenté le saint fouillant la poitrine de l'avare, pour montrer qu'il n'a pas de cœur, est assurément composée de main de maître. Mais il est difficile de ne pas mettre des restrictions bien fortes à son admiration, quand on examine de près les sculptures de la chaire de San-Lorenzo, à Florence. Il y a, comme à Saint-Antoine de Padoue, toute la variété possible dans les attitudes, toute la vérité possible dans les mouvements, toute la vie possible concentrée dans un petit espace; il y a surtout des groupes de bourreaux et de blasphémateurs qui sont rendus avec une vigueur et une justesse incomparables; il n'y a pas jusqu'aux plis irréguliers et tourmentés des draperies, qui n'aident à renforcer l'expression des personnages. Mais l'artiste qui trace, sur la toile ou sur le métal, les scènes les plus pathétiques de la Passion, ne doit pas se contenter de bien rendre ce qu'on pourrait appeler le côté brutal de son sujet; s'il ne rend pas avec la même perfection le personnage divin, qui joue le principal rôle, sa tâche

n'est pas même à moitié remplie. Joignez à cela les contorsions et l'aspect échevelé de certaines figures de femmes, dont l'une semble saisir une touffe de cheveux qu'elle veut s'arracher, tandis que d'autres pourraient être regardées comme des réminiscences affaiblies de la tête de Méduse, sans parler des imitations païennes qui se trouvent dans les parties accessoires, et de l'inconvenance choquante dont l'artiste s'est rendu coupable, en placant une troupe de cavaliers nus au pied du Calvaire, sans doute pour imiter quelque bas-relief antique.

Donatello eut un goût assez prononcé pour ces imitations profanes. On lui a fait un singulier mérite d'avoir traité un des épisodes les plus émouvants de la Passion, en s'inspirant d'un sarcophage qui représentait la mort de Méléagre. Les études qu'il faisait sur les marbres du jardin des Médicis, combinées avec une certaine érudition mythologique, le mettaient en état d'exécuter ces médaillons qui ornent encore aujourd'hui la cour intérieure du palais Ricardi, et qui sont empruntés ou à des camées, ou à des revers de médailles, ou aux *métamorphoses* d'Ovide. D'autres fois, le complaisant artiste restaurait des statues antiques plus ou moins mutilées, et le Marsias qu'on voit à la galerie des Uffizj est un des produits les plus vantés de cette restauration ; de sorte qu'en vieillissant, Donatello se trouva de plus en plus engagé dans les voies du Paganisme et du Naturalisme.

On se souvient de l'impuissance dont il fit preuve quand il exposa aux yeux de Brunelleschi la figure vulgaire qu'il avait mise en croix au lieu de l'Homme-Dieu. On est frappé de la même vulgarité de type dans la plupart des bas-reliefs où se trouve l'image du Sauveur, particulièrement dans ceux de la chaire de

San-Lorenzo. Il y avait là un obstacle que l'imagination de l'artiste ne pouvait pas franchir ; même pour les statues d'apôtres et de prophètes, il était obligé de prendre ses types dans la bourgeoisie Florentine. Peut-être puisa-t-il ses inspirations à la même source, quand il sculpta sa belle statue de David ; mais il était alors dans toute la force de son génie, et voilà pourquoi il en a fait un chef-d'œuvre. Le Naturalisme de ses vieux jours ne pouvait plus s'élever à cette hauteur. Je ne sache rien de plus triste dans l'histoire de l'art que l'anecdote relative à la statue de saint Louis de Toulouse, qu'on voit au-dessus de la porte centrale de l'église de Santa-Croce et qui fut un des derniers produits du ciseau de Donatello. Quelqu'un lui demandant comment il avait pu exécuter une si sotte figure, il répondit qu'il l'avait fait exprès, attendu que ce saint Louis avait été un sot de renoncer à un royaume pour se faire moine (1). On comprend que l'auteur de cette réponse, après avoir, suivant Vasari, passé sa vieillesse dans une extrême gaîté, ait eu besoin, dans ses derniers moments, qu'un ami vînt l'avertir de ce qu'il avait à faire avant de mourir (2).

Son biographe nous dit que le monde fut, pour ainsi dire, rempli de ses œuvres, aucun artiste n'ayant jamais travaillé autant que lui, et ne s'étant montré si peu difficile sur le genre ou la qualité des ouvrages qui lui étaient demandés (3). On ne sait pas le nombre

(1) Vasari, *Vita di Donatello.*

(2) *Visse lieto e senza pensieri tutto il restante della sua vita.* Vasari dit, dans sa première édition, que Brunelleschi vint l'exhorter à se confesser ; mais un document, cité dans la nouvelle édition des *Vies*, prouve que Brunelleschi était mort dès 1446, et Donatello mourait en 1468.

(3) *Dilettandosi d' ogni cosa, a tutte le cose mise le mani, senza guardare che elle fassero o vili o di pregio.*

de ceux qu'il fit pour son patron Côme de Médicis. C'étaient, pour la plupart, des bas-reliefs en forme de tableaux, représentant des sujets sacrés ou profanes, et travaillés avec toute la verve et toute la perfection dont l'artiste était capable; car il était aussi reconnaissant que généreux, et meilleur pour ses amis que pour lui-même (1 . Sa popularité fut immense dans toute l'Italie, et l'enthousiasme fut quelquefois poussé si loin pour lui et pour ses œuvres, qu'il lui arriva de s'éloigner pour n'être pas gâté par ses succès (2).

On ne comprend pas qu'un maître qui exerça un tel ascendant sur ceux qui l'entouraient, n'ait pas laissé un seul élève vraiment digne de lui. La célébrité comparative de Bertoldo lui vient surtout du rôle qu'il joua, dans le mouvement de la renaissance classique, comme directeur de l'Académie, fondée par Côme de Médicis (3). Nanni di Banco, qui mourut avant Donatello, n'est connu que par les statues assez médiocres qu'il exécuta pour la façade d'Or-San-Michele, et son principal titre à notre intérêt est dans l'amitié que lui voua fra Angelico da Fiesole.

Vellano de Padoue a été plus fécond ; mais ses ouvrages, placés en regard de ceux de son maître, dans l'église de Saint-Antoine, prouvent que les artistes se succèdent et ne se ressemblent pas. Quant à Simone, propre frère de Donatello, on peut voir dans la tête du Christ en croix qui se trouve sur le grand autel de San-Lorenzo, combien il se ressentit des leçons fra-

(1) *Era liberalissimo, amorevole e cortese e per gli amici migliore che per se medesimo : nè mai stimò danari.*

(2) Ce fut pour ce motif qu'il quitta Padoue, pour venir à Florence se retremper par la critique.

(3) Les deux meilleurs ouvrages de Bertoldo furent la médaille de Mahomet II et un bas-relief, représentant une bataille, conservé dans la salle des bronzes.

ternelles, en traitant ce sujet mystique qui dépassait les facultés de l'un et de l'autre. Il ne fut pas beaucoup plus heureusement inspiré, en travaillant avec Antoine Philarète à la confection des portes de bronze de la basilique de Saint-Pierre au Vatican, et, s'il n'avait pas laissé le tombeau d'Orlando Medici dans l'église de l'Annonciation, et la grille en bronze de la chapelle où l'on conserve la ceinture de la Vierge dans le Dôme de Prato, on se souviendrait à peine de lui dans sa patrie, bien qu'elle soit décorée de tant de chefs-d'œuvre de son frère.

L'avenir de la sculpture Florentine et surtout de la sculpture religieuse, n'appartenait donc pas à l'école de Donatello. Dans un siècle où la peinture mystique devait prendre un si brillant essor, il était impossible que des tendances analogues ne se produisissent pas dans la sculpture, et la première place, dans cette branche de l'art chrétien, revient de droit à celui qui, sans avoir peut-être conscience de sa mission, lutta le plus efficacement contre les envahissements du Naturalisme. C'est là ce qui constitue le mérite incontestable de Ghiberti.

L'apprentissage qu'il fit chez son père Bartoluccio, l'un des orfévres les plus habiles de Florence, lui avait donné, presque dès l'enfance, le goût de tous les ouvrages délicats qui se rattachaient à cette branche, alors importante, de l'art Florentin. Cette habitude, jointe à un sens exquis et à une pureté naturelle d'imagination, prépara de loin le succès prodigieux qui couronna son coup d'essai dans Florence. Il n'avait pas encore vingt ans, quand il se présenta pour le concours auquel avait donné lieu le projet de couler en bronze les deux portes du baptistère. Le jeune candidat n'était pas moins dépourvu d'expérience que

de patronage. Il fallait entrer en concurrence, non-seulement avec les artistes vivants, mais, en quelque sorte. avec les morts ; car la première porte, exécutée dans le siècle précédent par André de Pise, offrait un terme de comparaison qui pouvait être inquiétant pour ses continuateurs. En dépit de tous ces désavantages, Ghiberti, proclamé vainqueur par les juges du concours, et même par ses rivaux, entreprit cette tâche aussi patriotique que religieuse, qui devait l'occuper depuis la fin de son adolescence jusqu'au delà de sa soixante-dixième année (1).

Tout le monde sait la formule poétique de Michel-Ange, qui disait que les deux portes coulées et sculptées par Ghiberti, étaient dignes d'être les portes du paradis ; mais il est rare qu'on n'applique pas plus particulièrement cet éloge à la dernière, c'est-à-dire à celle qui est tournée vers la façade du Dôme. Or, il y a lieu de douter qu'un juge aussi sévère et aussi compétent que Michel-Ange ait méconnu tout ce qu'il y avait de simple, de grand, et de vraiment monumental dans l'ensemble et dans les détails des compositions réparties entre les dix compartiments de la première porte. L'école Byzantine et l'école Italienne avaient depuis longtemps posé des règles plus ou moins fixes pour les ouvrages de ce genre, et la première de ces lois était de supprimer les détails et de se borner à de claires indications qui pourraient à la fois satisfaire et exercer l'imagination du spectateur Ces conditions de sobriété et de perspicuïté sont admirablement remplies dans la première porte que fit André de Pise au baptistère de Florence, et il faut savoir gré à Ghiberti de l'avoir pris, à certains égards, pour modèle, dans la

(1) Ghiberti, né en 1381, mourut en 1455.

distribution des objets qu'il avait à traiter, tout en donnant à ses figures et à ses groupes les qualités nouvelles que le progrès des arts du dessin avait ajoutées à celles de son devancier.

Si l'on se place à ce point de vue, pour juger la première porte de Ghiberti, loin de la trouver inférieure à la seconde, on la trouvera, non pas assurément plus belle, mais peut-être plus conforme aux exigences du bon goût et aux traditions instinctives laissées par le moyen âge. Ayant à traiter les faits les plus saillants du Nouveau Testament, l'artiste a su ménager à la fois les moyens d'action et l'attention du spectateur, qu'il a concentrée sur un petit nombre de figures nettement détachées du fond. Jamais peut-être on n'a représenté, d'une manière plus saisissante, sur le marbre ou sur le métal, la résurrection de Lazare ; et les yeux ne s'arrêtent pas avec moins d'admiration sur les compartiments où sont représentés, toujours avec la même sobriété de détails, la nativité et le baptême de Notre-Seigneur, les vendeurs chassés du temple, et l'adoration des Mages.

A peine cette première porte eut-elle été mise en place (1424), que l'artiste fut chargé d'exécuter la seconde. L'enthousiasme, ou plutôt l'idolâtrie dont il était devenu l'objet, n'était pas due seulement à l'immense succès de ce premier ouvrage. Depuis dix ans, il en avait achevé ou entrepris plusieurs autres, dont la destination était peut-être moins glorieuse, mais qui accrurent singulièrement sa popularité, en donnant à son rare talent l'occasion de se produire sous les formes les plus diverses. Il y eut un seul point sur lequel ses admirateurs se méprirent. Ce fut en le donnant pour collègue à Brunelleschi, dans la surintendance des travaux relatifs à la construction du

Dôme (1); encore cette méprise fut-elle sans conséquence, et n'eut-elle d'autre inconvénient que de distraire Ghiberti des travaux, plus modestes en apparence, auxquels l'appelait son génie éminemment plastique.

Pendant qu'on travaillait avec ardeur à l'achèvement de la coupole et à la décoration du baptistère, les diverses corporations de métiers rivalisaient de zèle pour remplir les niches de l'oratoire d'Or-San-Michele, qui restaient encore vides. Déjà Donatello avait été chargé de trois statues, dont l'une, c'est-à-dire celle de saint George, avait excité une admiration universelle. C'était une concurrence formidable à soutenir. Ghiberti fit le même nombre de statues que son rival. Celle de saint Jean-Baptiste fut son premier essai dans ce genre, tout nouveau pour lui, vu qu'il n'avait encore exécuté que des figures de petites dimensions. Aussi n'est-elle pas exempte d'une certaine roideur, qui trahit plutôt l'inexpérience que le défaut d'inspiration, bien qu'on soit obligé de reconnaître que Ghiberti ne caractérise pas aussi fortement que Donatello. Il y a déjà un progrès notable, sous ce rapport, dans la statue de saint Matthieu, qui lui fut allouée aussitôt après l'achèvement de la première (1419-1422) ; mais dans celle de saint Étienne, premier martyr, ce n'est plus ni par l'émulation, ni par l'amour de son art que l'artiste a été inspiré Ses inspirations lui venaient évidemment de la même source à laquelle puisait fra Angelico da Fiesole, son contemporain et même son collaborateur, pour un tabernacle, à l'exécution duquel concoururent le dessin de l'un et le pinceau de

(1) Cette adjonction, qui fut très-désagréable à Brunelleschi, eut lieu en 1420.

l'autre (1). Tout porte à croire que leurs relations réciproques ne se bornèrent pas à cette collaboration. Outre la fraternité que laisse entrevoir cette ravissante figure de saint Étienne, qui rappelle l'une des fresques de la chapelle du pape Nicolas, au Vatican, il est impossible de n'être pas frappé du caractère profondément mystique de certaines compositions exécutées par Ghiberti, après l'achèvement de la première porte du baptistère, et qui semblaient indiquer, dans leur auteur, une aptitude spéciale pour la miniature, telle qu'on la pratiquait alors dans le couvent privilégié de Saint-Marc.

Les ouvrages dont je veux parler ici, sont les Reliquaires, branche intéressante de l'art chrétien, qui semble avoir échappé par miracle à la décadence dont furent successivement frappés la plupart des produits de l'école Byzantine. Les bas-reliefs dont ils étaient ornés avaient conservé, malgré la grossièreté du dessin, une certaine noblesse de formes et d'attitudes, qui avait suffi pour satisfaire à la dévotion des fidèles; mais l'essor que venaient de prendre les arts du dessin, commençait à rendre les imaginations plus difficiles. On ne voulait plus séparer le beau du grand et du saint, et on tenait à honorer, par des chefs-d'œuvre, les objets de la vénération publique. Si Côme de Médicis avait eu à choisir l'artiste chargé de satisfaire ce nouveau besoin populaire, il aurait peut-être préféré Donatello (2), mais la piété publique désignait Ghiberti, qui, après un premier essai qui em-

(1) Ce tabernacle se trouve dans le grand corridor de la galerie des Uffizj.

(2) La seule chose que fit Ghiberti pour Côme de Médicis, fut d'enchâsser une pierre antique sur laquelle était gravé le supplice de Marsias.

porta tous les suffrages (1), fut chargé, en 1428, de couler en bronze un reliquaire pour le corps de saint Zanobi, l'un des protecteurs de la ville de Florence.

On peut dire que jamais la mémoire d'un Saint n'avait été consacrée par un pareil monument. Sous le rapport de l'art proprement dit, toutes les perfections imaginables y sont atteintes ; et, sous le rapport du sentiment et de l'intérêt dramatique, l'artiste a dépassé Donatello dans son fameux bas-relief de saint Antoine de Padoue. Saint Zanobi est en présence d'une mère qui lui redemande son enfant mort, qu'elle avait confié à sa garde, pendant qu'elle allait en pèlerinage. Elle est à genoux et lui aussi ; mais quel contraste dans les attitudes ! Celle du Saint, levant les yeux et les mains vers le ciel, avec une intensité de foi qui tient tous les spectateurs en suspens, est la plus pathétique qui se puisse imaginer ; et quand on voit sa prière exaucée, et l'enfant debout, on ne peut pas s'empêcher de savoir gré au sculpteur d'avoir fait quelque violence aux lois du bas-relief, pour donner à cette manifestation de la puissance de la sainteté le plus de témoins possible. Cette même puissance avait été manifestée par la floraison subite d'un arbre planté devant la porte du chapitre, et dont la place est encore aujourd'hui marquée par une colonne surmontée d'une croix, de sorte que l'enthousiasme pour le sculpteur dut se confondre avec l'enthousiasme pour le Saint, dans le cœur et dans la mémoire des Florentins.

Au reste, il n'y eut jamais dans l'histoire de la répu-

(1) Ce premier essai était un reliquaire, de petites dimensions, qui se trouve à la galerie des Uffizj, dans la salle des bronzes, et sur lequel sont sculptés deux anges d'une beauté remarquable.

blique, ni même dans celle de l'Italie tout entière, une époque aussi favorable à l'essor du génie chrétien dans la production des œuvres d'art, et jamais, par conséquent, il ne fut plus nécessaire de tenir compte de l'influence exercée par les circonstances extérieures. D'antiques traditions populaires surgissaient avec une force nouvelle, et Ghiberti, plus que personne, devait avoir sa part de l'ébranlement qu'elles produisaient dans les âmes. D'autres spectacles, également propres à exalter et à affermir la foi, avaient passé successivement sous ses yeux. Dans l'intervalle qui s'écoula entre l'exécution de la première porte du baptistère et celle de la seconde, la ville de Florence, devenue pour un temps la capitale du monde chrétien, par le séjour prolongé qu'y firent les papes Martin V et Eugène IV, fut le théâtre d'événements dont la portée fut immense, et aurait pu l'être bien davantage, si le père commun des fidèles avait trouvé, dans les États chrétiens, des enfants plus généreux et plus dociles. Ce fut à Florence qu'on enregistra, pour ainsi dire, l'acte mortuaire du grand schisme d'Occident, quand l'ex-pape Jean XXIII vint se prosterner humblement aux pieds de son successeur, et se rendit ainsi digne du superbe monument que lui érigea Donatello dans le baptistère. C'était à Florence qu'aboutissaient toutes les négociations relatives à la suppression de l'hérésie Bohémienne, c'était là surtout que se célébraient les triomphes remportés sur les Hussites, non-seulement au profit de la hiérarchie et du dogme, mais aussi au profit de l'art, puisque Jean Huss, dans ses libelles et dans ses prédications iconoclastes, disait que la vénération pour les statues des saints était une invention diabolique. C'était là que les députés Éthiopiens, Arméniens et autres venaient faire leur sou-

mission au successeur du prince des apôtres. Enfin c'était à Florence que se tenait, en 1439, ce fameux concile qui fit palpiter, d'un bout du monde à l'autre, tant de cœurs chrétiens, et qui, après avoir fait couler tant de larmes d'espérance et de joie, se termina par une déception si amère et par le rejet insensé d'une réconciliation qui aurait infailliblement sauvé l'empire Byzantin.

Mais, pendant la tenue du concile, les âmes restèrent ouvertes aux émotions fraternelles entre les deux peuples, et, si l'on veut se transporter par la pensée dans le Dôme de Florence, le jour où les Grecs, ayant leur empereur à leur tête, confondaient leurs voix avec celles de leurs frères reconquis et entonnaient avec eux le *Te Deum*, ce chant triomphal des Occidentaux, sous cette énorme coupole (1) à laquelle Brunelleschi venait de mettre la dernière main, on comprendra peut-être ce que devaient éprouver, à la vue d'un pareil spectale, les enfants enthousiastes de la sainte Église, ravis de lui voir recouvrer enfin ceux qu'elle avait perdus depuis plusieurs siècles; et d'autant plus ravis que ce n'étaient pas des hommes d'État, ni des hommes d'affaires, ni des hommes de lettres, mais des hommes de Dieu, qui jouaient le principal rôle dans cette grande transaction à laquelle on était persuadé que la bénédiction du Ciel ne pouvait manquer (2).

Personne assurément ne refusera de croire que les artistes contemporains, mais plus particulièrement

(1) Cet événement avait été célébré, au bruit de toutes les cloches, le 30 août 1436.

(2) Ce concile fut présidé par Albergati, évêque de Bologne, qui fut ensuite béatifié. Saint Antonin y assista, ainsi que saint Laurent Giustiniani.

Brunelleschi et Ghiberti, avaient partagé, chacun à sa manière, l'exaltation générale. Le premier devait être fier d'avoir, pour ainsi dire, fourni le premier écho à ces joyeuses acclamations qui retentissaient sous sa coupole, la reine de toutes les coupoles, sans excepter Sainte-Sophie. Le second sentait sa tâche redoubler d'importance, comme décorateur du théâtre sur lequel se passaient de si grandes choses ; et puis, il devait se complaire à étaler devant ces Orientaux ses reliquaires, ses statues et ses portes de bronze, si supérieures à tous les produits analogues de l'art Byzantin. La même émulation stimulait ceux qui sculptaient des images de saints pour la façade du Dôme (1), tandis que Victor Pisanello, qu'on peut appeler le restaurateur de la numismatique, coulait en bronze, avec une perfection qu'on n'avait pas vue depuis les beaux temps de la Grèce et de Rome, les médailles des grands personnages, Grecs ou Latins, qui défilaient sous ses yeux, et donnait une preuve de plus de la supériorité des chrétiens occidentaux.

Mais ni l'influence des circonstances extérieures, quelque favorables qu'elles fussent, ni l'émulation, ni le souffle d'une popularité toujours croissante, ne suffisent pour expliquer la différence qui existe entre la première porte du baptistère et la seconde, sous le rapport de l'ordonnance des groupes, de l'élégance des figures, du style des draperies, de la perspective et surtout de l'exécution technique. On voit que quelque chose d'étranger à l'art monumental, tel qu'il était compris et pratiqué dans le cours du XIVe siècle, a fasciné l'imagination de Ghiberti et lui a

(1) Un tiers de cette façade était alors achevé, et la construction en était si solide que les ouvriers chargés de l'abattre, en 1588, eurent quelque peine à accomplir leur œuvre.

ouvert des perspectives nouvelles. Évidemment, il n'a pas repoussé les inspirations de l'antiquité classique ; mais son goût exquis lui a fait étudier de préférence les monuments les plus purs, et au lieu d'imiter, comme Donatello, les œuvres de décadence qui se trouvaient parmi les ruines de la Rome impériale, il a fait venir, à grands frais, de la Grèce même, une multitude de fragments sur lesquels il reconstruisait les figures entières ; des têtes en marbre et en bronze, des torses, des vases décorés de bas-reliefs (1), en un mot, tous les précieux débris qu'il put se procurer dans les villes délabrées du Péloponèse, et dont l'acquisition lui aurait été complétement impossible, s'il n'avait été puissamment aidé par les libéralités du pape Martin V et encore plus par celles d'Eugène IV qui, à force d'admirer la première porte du baptistère, conçut la pensée d'en faire exécuter une pareille pour la basilique de Saint-Pierre (2).

Quant à l'introduction de la perspective dans la composition de ses bas-reliefs, c'était une innovation hardie qui lui fut suggérée, bien moins par les fragments de sculpture Grecque qu'il avait sous les yeux, que par l'esprit d'enthousiasme qu'excitait cette découverte encore toute récente, dont le mérite n'appartient pas à Paolo Uccello, comme on est habitué à le croire, mais à ce génie universel de Brunelleschi,

(1) Cette curieuse collection de Ghiberti fut dispersée ou vendue après sa mort. Parmi les objets achetés par Giovanni Gaddi se trouvaient un torse de satyre, deux torses de Vénus, un de Mercure, un autre de Narcisse, un fragment de génie ailé et un ouvrage qu'on appelait, je ne sais pourquoi, le lit de Polyclète.

(2) Ghiberti fit une très-belle mitre pour le pape Martin V, *e ne acquistò utilità grande della liberalità di quel pontefice* (Vasari). Il en fit une plus belle encore pour le pape Eugène IV, *della quale ricevette infinite grazie, e per se e per gli amici, da quel pontefice, oltre il primo payamento.* (Ibid.)

dont le regard d'aigle n'avait pas plutôt pénétré les mystères d'un art ou d'une science quelconques, qu'il en entrevoyait sur-le-champ les applications. Il en avait été ainsi de la mécanique, de la sculpture, de la marqueterie, de l'orfévrerie, des mathématiques et particulièrement de la géométrie, qui le conduisit à la perspective, pour laquelle il se passionna, comme s'il y avait vu une conquête que le génie de l'homme venait de faire sur l'espace. Comme cette passion ne pouvait guère être satisfaite dans les travaux dont il était personnellement chargé, il se mit à prêcher la perspective avec le zèle et la verve d'un apôtre, et Vasari désigne le jeune Masaccio comme ayant plus particulièrement profité de cette prédication; mais il est probable qu'elle avait lieu surtout dans l'atelier de Ghiberti, quand Brunelleschi venait l'aider à polir les compartiments de ses portes de bronze. Nous savons, par un document authentique, que Paolo Uccello travaillait alors sous Ghiberti (1), et nous pouvons ainsi remonter à la veritable source de cette découverte ingénieuse qui devait tant agrandir le domaine de la peinture.

A la rigueur, on pourrait reprocher à Ghiberti d'en avoir fait une trop large application à la seconde porte du baptistère; et, en poussant le rigorisme encore plus loin, on pourrait le blâmer d'avoir trop sacrifié parfois à la grâce antique, et d'avoir franchi les limites naturelles de son art, en accumulant, dans un petit espace, un si grand nombre de figures et même un si grand nombre d'actions, bien que, dans chaque compartiment, elles appartiennent toutes au

(1) Voir le commentaire sur la Vie de Ghiberti dans la nouvelle édition de Vasari, vol. III, p. 128.

même sujet. Mais quelle critique, excepté la critique pédantesque, ne serait désarmée en face d'un pareil chef-d'œuvre? Il est vrai que l'étude des modèles Grecs se fait sentir dans l'élégance des poses et surtout dans le style des draperies ; mais on voit que cette ressemblance tient à cette même puissance d'assimilation par laquelle Dante a su s'approprier, sans ombre d'imitation servile, les beautés du grand poète sur les traces duquel il se faisait gloire de marcher. Quant à l'accumulation de plusieurs épisodes d'une même histoire dans les limites trop étroites de chaque compartiment, ce furent les ordonnateurs de l'ouvrage qui le voulurent ainsi et qui chargèrent Léonard l'Arétin de choisir, entre les divers récits de l'Ancien Testament, ceux qui étaient les plus significatifs et qui étaient en même temps les plus propres à réjouir l'œil par la variété du dessin (1). Lors même que l'artiste eût tenu à l'unité de ses compositions autant qu'à leur beauté, il lui eût été difficile de concilier son propre goût avec celui de ses admirateurs, qui le croyaient fait pour braver toutes les règles.

Ghiberti avait dépassé sa soixante-dixième année, quand sa seconde porte, toute resplendissante de sa récente dorure, roula enfin sur ses gonds, le 16 juin 1452. Tout un demi-siècle s'était écoulé depuis qu'il avait entrepris cette grande tâche, exemple mémorable de persévérance, non-seulement dans l'artiste, mais dans ses concitoyens, qui le soutinrent jusqu'au bout par leur enthousiasme. Son œuvre n'avait peut-être pas cette grandeur imposante que Michel-Ange devait plus tard imprimer aux siennes. Les inspirations

(1) *Le dieci storie della nuova porta vogliano avere due cose : l'una che siano illustri, per ben pascere l'occhio con varietà di disegno ; l'altra che siano significanti.* Vasari, vol. II, p. 354.

de son génie le portaient plutôt vers les créations pures et suaves que vers les créations grandioses, et les dimensions de la miniature étaient plus de son goût que celles de la grande sculpture, ce qui tenait sans doute aux habitudes qu'il avait contractées dans l'atelier de son père Bartoluccio. Aussi Benvenuto Cellini, juge assez compétent en cette matière, dit-il que la manière de Ghiberti et le fini de ses ouvrages annonçaient manifestement l'excellent orfévre, et que, malgré les grandes figures qu'il lui arriva d'exécuter, on voit clairement que sa vocation était d'en faire de petites (1).

En admettant ce jugement d'un homme qui passe, peut-être à tort, pour avoir excellé dans tous les genres de sculpture, on pourra, si l'on veut, regarder la dernière porte du baptistère comme le frontispice illuminé d'une bible colossale, encadré, comme le sont souvent les manuscrits du xve siècle, dans une magnifique guirlande de métal, où la végétation la plus riche et la plus variée est représentée en feuilles métalliques, dont on ne sait s'il faut le plus admirer l'arrangement ou le tissu, et sur lesquelles sont distribués, de distance en distance, des oiseaux dont les formes et les attitudes sont rendues avec une vérité qui ne fut jamais égalée par aucun autre sculpteur.

Tous les titres de gloire de Laurent Ghiberti ne sont pas dans ses œuvres de sculpture. C'est à lui qu'il faut attribuer les dessins pour les peintures des vitraux qui sont autour de la coupole du Dôme (2) ; il fut aussi l'auteur d'un essai de l'histoire de l'art en Italie, noble et patriotique entreprise, pour l'exécution

(1) Voir l'Introduction à son *Traité de l'orfévrerie*.

(2) Vasari se trompe en disant que Ghiberti peignit lui-même les vitraux, il en fit seulement les dessins.

de laquelle il réunissait tous les avantages imaginables, puisque, d'une part, les matériaux abondaient partout, soit dans les archives, soit sur les monuments restés pour la plupart intacts, et que, de l'autre, il se trouvait exactement placé sur la limite qui séparait la vieille école de la nouvelle. Malheureusement, la fatale préoccupation de l'art antique lui fit attacher une telle importance à l'autorité de Pline et de Vitruve, que les extraits de ces deux auteurs remplissent la plus grande partie du manuscrit, tandis que l'histoire de la peinture moderne n'y occupe qu'un très-petit nombre de pages.

Cet opuscule n'en est pas moins un supplément précieux à la biographie que nous a laissée Vasari, qui se montre beaucoup trop avare de détails sur le caractère personnel de Ghiberti, sur son éducation, sur ses études tant artistiques que littéraires, sur ses prédilections en matière d'art, soit antique, soit contemporain, en un mot, sur tout ce qui pourrait satisfaire la légitime curiosité de ses admirateurs.

Ce qui frappe avant tout, c'est, en fait d'antiquités, sa passion exclusive pour la sculpture Grecque. Il garde un silence dédaigneux sur les monuments de la Rome impériale, qu'il avait cependant vus de près, et il ne fait pas la plus légère allusion à la collection de statues qui se trouvait dès lors dans le jardin des Médicis. Son culte pour le génie Grec est poussé si loin, qu'il va jusqu'à substituer la supputation chronologique des olympiades à celle de l'ère vulgaire, et au lieu de dire qu'un certain artiste est mort sous le pontificat de Martin V, il dit qu'il est mort dans la 438e olympiade. Il faut voir dans quelle extase le jette le souvenir de trois belles statues qui furent découvertes de son temps, et dont l'une le fut pour ainsi dire sous ses yeux.

C'était à Rome, près de l'église San-Celso. Telle était, selon lui, la perfection de l'ouvrage, que le langage humain serait impuissant à en exprimer la beauté (1). L'autre statue, qu'il vit à Padoue, laissait deviner, dans son état de mutilation, les merveilles qu'elle offrait aux yeux dans son état primitif ; et, quand le regard avait tout mesuré et tout approfondi, le sens du tact, disait-il, y découvrait encore des beautés nouvelles (2). Enfin, la troisième de ces statues avait été trouvée à Sienne, auprès du palais Malavolti ; mais Ghiberti ne la connaissait que par un dessin d'Ambrogio Lorenzetti, auquel il donne de bon cœur la qualification de très-grand peintre. Celle-là portait le nom du fameux statuaire Lysippe, et elle en était digne par le travail exquis du ciseau. Cet artiste était une des idoles de Ghiberti, et il ne mettait au-dessus de lui que Polyclète, dont il possédait lui-même, ou croyait posséder plusieurs fragments, et dans lequel il vénérait, en outre, l'auteur de ce fameux *canon* qui avait été jadis la règle suprême de l'art dans les écoles, et qui fut plus tard un sujet de méditations et presque de tourments pour Léonard de Vinci.

Cet enthousiasme, nourri par des études sérieuses, et entretenu par l'esprit du temps, inspira parfois à Ghiberti des espèces de lamentations, dans le genre de celles de Jérémie, sur la ruine de l'ancienne civilisation, dont la plus belle fleur était, à ses yeux, la statuaire antique ; et jugeant, à son point de vue d'adorateur inconsolable, la guerre que les premiers chrétiens

(1) *Non è possibile con lingua potere dire la perfezione di essa* C'était une statue d'Hermaphrodite. La tête y manquait ; mais tout le reste était intact.

(2) *Ha mollissime dolcezze, le quali el viso non le comprende.. solo la mano a tocc ria le trova.*

et surtout les premiers empereurs convertis firent au Polythéisme, dans les objets populaires de son culte, il s'écrie avec un chagrin voisin du désespoir, que *l'idolâtrie eut à souffrir, sous Constantin, les plus grandes persécutions, de manière que toutes les statues et les peintures, qui respiraient tant de noblesse et de parfaite dignité, furent renversées et mises en pieces, outre les châtiments sévères dont on menaça quiconque en ferait de nouvelles, ce qui amena l'extinction de l'art et des doctrines qui s'y rattachent* (1).

S'il fallait juger Ghiberti d'après cet étrange explosion d'humeur contre les iconoclastes chrétiens, il serait difficile de ne pas le ranger parmi les promoteurs les plus ardents du Paganisme, et il le serait encore plus d'expliquer le sentiment vraiment religieux qui respire dans presque toutes ses œuvres ; mais il ne faut pas perdre de vue ce qu'il dit un peu plus loin de ses études littéraires et philosophiques, auxquelles il attribue lui-même une influence décisive sur son caractère, et qui ne durent pas en exercer une moindre sur ses idées ; d'où l'on pourrait conclure que l'art Grec était, à ses yeux, une sublime manifestation du beau, et que, pour cette raison, il regardait comme un crime d'en anéantir les monuments. Ce qui rend cette explication plus plausible, c'est l'extrême pureté de ses types, dans les ouvrages si nombreux et si variés qu'il a laissés après lui.

Il y a plus, c'est que son appréciation des peintures et des sculptures chrétiennes ne se ressent en rien de son enthousiasme pour la belle antiquité. Ce qu'il dit des grands peintres Siennois et Florentins du XIVe siècle

(1) Il y a dans le texte beaucoup d'expressions vagues, difficiles à traduire, et beaucoup de phrases incomplètes qui restent comme en suspens.

n'est pas moins remarquable par la justesse que par la concision de ses jugements. Il y a une qualité qu'il semble apprécier par-dessus tout, c'est la noblesse ; et, en rapprochant les uns des autres divers passages de son écrit, on trouve que cette qualité faisait le fond de son caractère personnel. Il y a quelque chose de vraiment touchant dans l'accent avec lequel il exprime sa reconnaissance pour ceux qui l'ont élevé sous une discipline sévère, et qui lui ont appris à mépriser les richesses (1). A travers les obscurités du texte, dans cette partie intéressante du manuscrit, on entrevoit un mélange de pieux désintéressement et de fierté chevaleresque, qui sied admirablement à un grand artiste comme lui.

Mais tout cela est effacé par la page, à la fois si simple et si pathétique, qu'il a consacrée à la mémoire d'un sculpteur de Cologne, dont il ne dit pas le nom, et qui était venu en Italie à la suite du duc d'Anjou. Cet artiste, d'une habileté consommée, dit Ghiberti, avait exécuté, pour ce prince, un très-grand nombre d'ouvrages, entre autres un rétable en or, très-précieux pour le travail, et malheureusement aussi pour la quantité de métal qui y avait été employée. Il y avait mis tout le soin et toute l'application dont il était capable ; il atteignait la perfection dans ses œuvres, et il égalait les anciens statuaires de la Grèce ; il sculptait les têtes d'une manière merveilleuse, et il n'excellait pas moins dans le nu. Le seul défaut qu'on pût trouver en lui, c'est que les proportions de ses statues étaient un peu trop courtes.

(1) *Io, che non ho a ubbidire la pecunia, diedi lo studio per l'arte*, etc. Voir les extraits imprimés en tête de la nouvelle édition de Vasari.

« J'ai vu, continue Ghiberti, un très-grand nombre « de figures dessinées d'après les siennes, elles avaient « une grâce exquise dans les airs de tête. Celui qui « les avait faites était en outre un homme plein de « science. Un jour il fut mis à une cruelle épreuve. Le « trésor du duc étant épuisé, il fallut battre monnaie « avec l'or du rétable, auquel le pauvre sculpteur avait « travaillé avec tant d'amour. Il vit briser son chef- « d'œuvre, il vit s'évanouir tout le fruit de ses fatigues. « Alors, se jetant à genoux par terre, et levant les yeux « et les mains vers le ciel : « *Seigneur*, s'écria-t-il, *qui* « *gouvernes le ciel et la terre, toi qui as ordonné sou-* « *verainement toutes choses, ne permets pas que mon* « *ignorance aille jusqu'à chercher autre chose que* « *toi, et regarde-moi dans ta miséricorde.* » Aussitôt « après cette prière, il se mit à distribuer aux pauvres « tout ce qu'il avait, pour témoigner son amour à « celui qui a tout créé. Puis, il alla sur une montagne « où se trouvait une grande cellule d'ermite. Il y « entra, et fit pénitence pendant le reste de sa vie, qui « se termina sous le pontificat du pape Martin V. Cer- « tains jeunes gens, qui faisaient leur apprentissage, « me dirent que cet ermite ne s'entendait pas moins « à la peinture qu'à la sculpture, et même qu'il avait « peint l'intérieur de son ermitage.... C'était un très- « grand dessinateur, et qui avait le don d'enseigner « les autres. Ceux qui voulaient apprendre allaient le « visiter, et l'abordaient avec des prières. Il les rece- « vait toujours très-humblement, leur donnait des « leçons savantes, leur montrait les mesures et les « proportions, et leur traçait une quantité de modèles. « Il atteignit la plus haute perfection, et après avoir « mené la vie la plus sainte dans cet ermitage, il y « mourut dans la plus grande humilité, laissant après

« lui le renom d'un artiste de premier ordre (1). »

Le ton presque biblique de ce récit, où l'âme de l'écrivain se réfléchit dans toute sa pureté, suffit pour couper court à toute controverse sur ses vrais sentiments en matière de foi, et sur son aptitude à comprendre les élans de l'ascétisme religieux. Cette même naïveté se retrouve dans la justice qu'il rend à ses propres œuvres, et il est à remarquer qu'entre les trois grandes statues dont il décora l'extérieur de l'oratoire d'Or-San-Michele, la seule dont il fait mention avec une sorte de complaisance, est celle de saint Étienne, laquelle est en effet très-supérieure aux deux autres. Il parle brièvement et modestement de son adjonction à Brunelleschi pour la construction de la coupole, et des nombreux dessins qu'il avait exécutés, non-seulement pour des sculpteurs, mais aussi pour des peintres auxquels il enseignait, outre la perspective qui fut aussi une de ses passions, la science des ombres et de la lumière, et même la science du nu dans laquelle il comprenait, pour les sculpteurs, l'étude de la charpente osseuse du corps humain, étude qu'il jugeait indispensable pour bien rendre les formes viriles dans la statuaire (2).

D'après tout ce que nous venons de dire, on admettra sans peine que l'influence de Ghiberti, en matière d'art, s'étendit dans toutes les directions (3), et qu'il forma comme le point de départ d'une nouvelle

(1) Il faut remarquer que ce délicieux épisode est à l'état d'ébauche dans le manuscrit de Ghiberti, ce qui explique les répétitions et les incorrections qu'on y trouve.

(2) *Senza la quale non è possibile a poter comporre la forma della statua virile.*

(3) Il dit lui-même : *Poche cose si sono fatte d' importanza nella nostra terra, che non siano state disegnate e ordinate di mia mano.*

école, bien que cette école manquât d'unité dans ses traditions, et fût sujette à des oscillations fréquentes, à cause des éléments hétérogènes qu'elle renfermait dans son sein. A vrai dire, c'était Donatello qui était l'apôtre accrédité et, pour ainsi dire, officiel du Naturalisme; mais, comme Paolo Uccello et Masolino, qui l'intronisèrent dans la peinture, étaient sortis l'un et l'autre de l'atelier de Ghiberti, on attribua trop souvent à ce dernier des tendances qui n'étaient pas les siennes ; car, outre que rien de profane ou de païen ne sortit jamais de ses mains, presque toutes ses œuvres portent l'empreinte d'un idéalisme plus ou moins prononcé ; et, si l'on examine de près les groupes d'anges qu'il a sculptés dans quelques-unes de ses compositions, par exemple, dans le reliquaire de saint Zanobi, on sera frappé du rapport qui existe entre ses inspirations et celles de fra Angelico da Fiesole. A quoi il faut ajouter une particularité qui n'est pas sans importance, c'est que les Médicis, si prodigues de faveurs envers Donatello, Dello et Paolo Uccello, n'en laissèrent jamais tomber une seule sur l'artiste dont Florence s'enorgueillissait le plus (1), comme s'ils avaient trouvé ses tendances trop peu

(1) Si l'on s'en rapporte à l'autorité de Vasari, l'atelier de Ghiberti aurait été une des plus fécondes pépinières d'artistes qui ait jamais existé ; mais, dans l'énumération qu'il en donne, il néglige de faire la distinction entre les collaborateurs bénévoles, comme Brunelleschi, et les disciples proprement dits, comme Paolo Uccello qui y faisait un véritable apprentissage. Donatello lui même figure parmi ceux dont la collaboration était rétribuée par un salaire annuel, quoique Ghiberti ne fût son aîné que de cinq ans. Quant aux deux peintres que Vasari joint à Paolo Uccello, et qui sont Masolino da Panicale et Parri Spinello, je ne vois aucune raison de mettre en doute la tradition recueillie par leur biographe, surtout en ce qui concerne Spinello, qui était d'Arezzo comme lui, et dont l'histoire devait lui être mieux connue.

compatibles avec la direction qu'ils voulaient imprimer aux arts aussi bien qu'aux lettres.

Pour bien comprendre l'essor que prit la peinture dans la première moitié du xve siècle, il faut désormais tracer bien distinctement le domaine parcouru et exploité par l'école Naturaliste, et le séparer du domaine plus restreint en apparence, mais en réalité plus étendu, que s'est réservé l'école Mystique, représentée, durant cette période, par trois artistes que nous aurons occasion de signaler et de caractériser plus tard, et qui sont, par ordre chronologique, don Lorenzo le Camaldule, Gentile da Fabriano et fra Angelico da Fiesole.

A la tête de ceux qui ont levé l'étendard du Naturalisme, il faut placer d'abord Paolo Uccello et son ami Dello, le dernier moins peintre que décorateur; et, dans une sphère plus élevée, mais toujours dans la même direction, nous signalerons Masolino, sorti aussi, lui, de l'atelier de Ghiberti ; et surtout Masaccio, qu'on a l'habitude de regarder comme le véritable fondateur de cette école.

Mais avant d'apprécier l'espèce de révolution que ses œuvres et les leçons de ses devanciers immédiats firent dans la peinture, il faut dire un dernier adieu aux traditions expirantes du xive siècle, lesquelles se trouvaient alors représentées par Lorenzo Bicci. En se posant comme continuateur de la manière de Giotto, il ne laissa pas de trouver un très-grand nombre de partisans qui, malgré l'insignifiance de ses types et la négligence de son dessin, lui donnèrent la préférence sur les artistes contemporains, parmi lesquels il n'y en a pas un seul qui ait exécuté autant d'ouvrages que lui, soit dans les églises, soit dans les monastères. Les peintres de la nouvelle école, avec

leurs innovations plus ou moins hardies dans la manière de traiter les sujets religieux et surtout les sujets légendaires, effarouchaient, pour ainsi dire, la dévotion des fidèles qui tenaient bien plus au maintien de leurs traditions immémoriales qu'aux progrès techniques dont on faisait tant de bruit. Aussi Lorenzo Bicci fut-il surtout chargé de peindre des histoires de saints, dans les couvents fondés par eux ou placés sous leur invocation, comme l'histoire de saint Jean Gualbert dans l'église de la Trinité, à Florence, le supplice de plusieurs martyrs dans celle des Camaldules, et la légende de saint Bernard ainsi que celle de saint Benoît pour les Olivétains d'Arezzo. Tant que le pinceau de Lorenzo Bicci ne sortait pas du cercle qui lui était pour ainsi dire tracé d'avance par la piété populaire, son rôle avait quelque chose de touchant, à cause de la sympathie qui s'établissait entre lui et les ennemis de toute nouveauté, non pas en matière d'art, mais en matière de culte. Il en était tout autrement quand on lui demandait de peindre, dans les chapelles du Dôme, des figures de grandes dimensions dont la majesté fût en harmonie avec celle du lieu. On peut voir encore aujourd'hui, dans ce qui reste de ses prosaïques productions, combien il était au-dessous de sa tâche. On dirait que cette cathédrale, si magnifique à l'extérieur, ait été poursuivie par une sorte de fatalité en ce qui concerne sa décoration intérieure. Dans un siècle si riche en grands artistes, on donnait la préférence sur eux tous à un Lorenzo Bicci, en attendant que le vulgaire ciseau de Baccio Bandinelli fût chargé de décorer le chœur, et que le pinceau non moins vulgaire de Vasari vînt déshonorer la coupole par les peintures qu'on y voit encore aujourd'hui !

Lorenzo Bicci fut un peu mieux inspiré dans la

fresque qu'il exécuta sur la façade de l'église de Santa-Maria-Nuova, et cet ouvrage est justement regardé comme le meilleur de ceux qu'il fit à Florence. Il est vrai que presque tous les autres ont été détruits, sans doute par suite du discrédit dans lequel ils tombèrent, après que la révolution produite par la nouvelle école se fut raffermie. Cependant les traditions dont il fut le médiocre, mais honnête représentant, subsistèrent encore dans sa famille pendant deux générations, et l'on peut voir dans la galerie des Uffizj et surtout à l'Académie des beaux-arts, à quel point son petit-fils Neri di Bicci était resté fidèle à la manière de son respectable aïeul (1).

Outre ces deux champions du vieux style, nous citerons encore Chelini, qui ne méritait pas le silence absolu que Vasari a cru devoir garder sur lui. Il est impossible que ses peintures ne fixent pas l'attention du voyageur, puisqu'elles sont sur la façade du Bigallo, à côté du baptistère et du Dôme. L'artiste y avait représenté un épisode important de l'histoire Florentine, la croisade de 1290 contre les Patérins, prêchée par saint Pierre martyr, qui est représenté remettant le gonfalon de la foi aux capitaines de Sainte-Marie, société de volontaires qui appartenaient presque tous à des familles nobles, et qui demandaient à marcher contre les hérétiques. Outre la bénédiction et la distribution des drapeaux pour la guerre sainte, il peignit un miracle de saint Pierre qui confond un démon sous la forme d'un cheval ailé, en présence d'un nombreux auditoire d'hommes et de femmes dont les airs de tête

(1) Vasari a commis une foule d'erreurs dans la biographie de Lorenzo Bicci. Né vers 1350, et non en 1400, il mourut non en 1450, mais en 1427 ; enfin Neri di Bicci ne fut pas son fils, mais son petit-fils, et il étudia sous Benozzo Gozzoli.

et les expressions animées contrastent admirablement avec le calme et la confiance du saint prédicateur. On n'admire pas moins l'humilité monacale de son jeune acolyte, ainsi que la gravité et la fermeté du groupe d'hommes revêtus de leur pesante armure (1).

A l'intérieur, on voit un autre tableau où il est facile de reconnaître la même main, tableau de circonstance locale comme le précédent, mais se rapportant à une époque beaucoup plus rapprochée de celle où travaillait l'auteur. Après la destruction des hérétiques, les capitaines de Sainte-Marie s'étaient formés en une association nouvelle, sous le nom de confrérie de la Miséricorde, dans le but spécial de fonder et d'entretenir des hospices pour les pauvres pèlerins (2), et en 1425, cette société, changeant de destination, se chargea de recueillir les enfants égarés ou abandonnés dans Florence. C'est ce but pratique de la pieuse congrégation, que Chelini a représenté dans ce tableau plein de vie et d'expression. La joie des mères qui ont retrouvé leurs enfants est aussi vivement rendue que la tristesse et l'anxiété de celles qui les cherchent encore : c'est la reproduction aussi fidèle que touchante d'une des scènes pathétiques dont le peintre avait sans doute été plus d'une fois témoin sur le lieu même.

(1) C'est Rumohr qui a réhabilité la mémoire de Chelini, ainsi que ses ouvrages, dont il a du reste exagéré la valeur. La déposition de croix qui est dans la sacristie de Saint-Remi, et qu'il lui attribue, est d'une très-médiocre exécution. Les peintures du Bigallo sont un peu meilleures, mais c'est surtout par le sujet qu'elles sont intéressantes. Une bonne partie de cet ouvrage a été détruite ; il fut terminé en 1441, un an après la mort de Masaccio. Ce rapprochement suffit pour mettre l'infériorité de Chelini dans tout son jour.

(2) La confrérie du Bigallo avait jusqu'à deux cent vingt hospices. On trouvera des détails, à la vérité un peu embrouillés, sur cette institution dans l'*Observateur Florentin*, vol. I, p. 105.

Pendant que l'école représentée par les trois artistes que nous venons de nommer, s'éteignait insensiblement à Florence, l'école Naturaliste, s'enrichissant de nouvelles conquêtes, étendait et affermissait son empire sur les imaginations. On peut dire que, vers le milieu du xve siècle, elle était devenue l'école dominante, grâce à la supériorité des artistes qui la composaient, et grâce à la faveur marquée que lui montraient les Médicis ; mais cette faveur fut rarement mesurée sur le mérite de ceux qui aspiraient à l'exploiter, et la préférence accordée à certains peintres ne fut pas toujours déterminée par le bon goût.

Cela se vit surtout dans l'espèce d'engouement dont se prit Côme de Médicis pour Paolo Uccello et pour son ami Dello, qui furent, à proprement parler, les premiers champions du Naturalisme et du Paganisme dans le domaine de la peinture. Paolo Uccello, comme nous l'avons déjà dit, était sorti de l'atelier de Ghiberti ; mais il céda bientôt aux affinités impérieuses qui l'attiraient vers Donatello, avec lequel il fit le voyage de Padoue (1), et dont il fut l'ami jusqu'à la fin de sa longue et triste carrière.

On semblait se défier de ses inspirations, toutes les fois qu'il s'agissait d'exécuter un tableau de dévotion. Si l'on excepte une petite Annonciation qu'on voyait jadis dans l'église de Sainte-Marie-Majeure, Vasari ne cite pas une seule image de la Vierge qui ait été tracée par son pinceau. Il en fut de même de l'image du Christ, et de toutes celles qui demandaient de la grandeur ou de la pureté dans les types. S'il obtint parfois la préférence pour la représentation des sujets bibliques et légendaires, on a le droit de soupçonner

(1) Il n'y peignit aucun tableau d'église, mais seulement des géants dans un palais. Il n'en reste plus aucun vestige

qu'il la devait non pas à la satisfaction qu'y trouvaient les âmes pieuses, mais bien plutôt à la supériorité qu'il déployait dans les parties accessoires. Dans la légende de saint Benoît qu'il peignit pour les religieux de Santa-Maria degli Angeli à Florence, et qui paraît avoir été son chef-d'œuvre en ce genre, on admirait surtout les effets de perspective qui rendaient minutieusement jusqu'aux tuiles qui couvraient les toits, et l'on retrouvait des tours de force analogues dans l'histoire des Pères du désert qu'il peignit à San-Miniato, avec des paysages et des fabriques où les couleurs étaient combinées de la manière la plus bizarre (1); car Paolo Uccello, qui manquait de correction et d'élégance dans son dessin, ne possédait pas l'organe du coloris. Voilà pourquoi il employa presque toujours les grisailles, procédé qui avait en outre l'avantage de ne pas trop distraire le spectateur de l'admiration que devait exciter en lui l'illusion de la perspective linéaire.

Une seule de ses grandes peintures à fresque a échappé à une ruine totale, c'est celle du cloître de Santa-Maria-Novella ; encore faut-il ajouter qu'elle n'a presque rien conservé de son caractère primitif. En se chargeant de peindre cette série de sujets bibliques, l'artiste songea beaucoup moins à tracer de grandes figures patriarcales, qu'à faire des raccourcis et des ménageries, et la partie de sa tâche, où il fut le mieux inspiré, dut être nécessairement la construction de l'arche, où il y avait, outre une procession d'animaux de toute espèce, des intersections de plans et de lignes qui lui fournissaient l'occasion de satisfaire son éternelle passion pour la perspective. Cette

(1) Les paysages étaient peints en bleu, les villes en rouge, et les fabriques en couleurs de fantaisie.

satisfaction fut bien plus complète, quand Côme de Médicis le chargea de peindre, pour l'intérieur de son palais, plusieurs sujets d'histoire naturelle, qui embrassèrent le règne animal et le règne végétal dans ce qu'ils offraient de plus pittoresque. Jamais l'artiste ne s'était trouvé à pareille fête, et jamais peut-être il n'avait préludé à aucune de ses œuvres par tant d'études préliminaires. Aussi Vasari en parle-t-il avec l'accent de la plus vive admiration. On n'avait pas encore vu les oiseaux et les quadrupèdes rendus avec autant de vérité. Les arbres mêmes étaient traités avec un soin dont il n'y avait pas eu d'exemple jusqu'alors dans l'histoire de l'art. Ce chef-d'œuvre de Naturalisme n'en a pas moins été enveloppé, dans la même ruine que les autres grandes compositions dont nous avons parlé plus haut. Par un étrange caprice du sort, les seuls ouvrages de Paolo Uccello qui nous aient été conservés, sont précisément ceux pour lesquels il avait le moins d'aptitude. On eut l'idée de lui demander un monument pour immortaliser un grand capitaine, et ce monument devait être exposé à tous les yeux, dans la première église de Florence ; mais les ordonnateurs voulaient avant tout l'économie, de sorte que, pour concilier cette vertu avec la reconnaissance nationale, on eut recours au talent de Paolo Uccello qui, par une application grandiose des lois de la perspective, devait donner à une statue équestre peinte sur le mur, l'apparence d'une statue équestre posant sur un piédestal Il paraît que l'illusion ne fut pas trouvée assez complète, puisque le malheureux artiste fut condamné à voir détruire son ouvrage, et à le remplacer par un autre (1);

(1) Voir Gaye, vol. I, p. 536, et la nouvelle édition de Vasari, vol. III, p. 94, note 2

et cette humiliation coïncidait avec l'inauguration du Dôme, en 1436.

Paolo Uccello n'était pas seulement peintre de héros ; il s'était fait aussi peintre de batailles, ou plutôt peintre de chevaux portant des guerriers armés de lances. On ne saurait nier qu'il n'y ait beaucoup de naïveté dans l'ordonnancement de ses batailles, et des dispositions très-louables dans les combattants. Le peu d'impétuosité dans les mouvements s'explique par un rapprochement de dates. Les tableaux dont je veux parler sont à peu près contemporains de la grande victoire remportée en 1424 par le duc de Milan sur les Florentins, qui eurent à pleurer la perte de trois hommes noyés dans un fossé bourbeux. Voilà quel était alors le niveau des qualités guerrières dans cette république qui avait proscrit l'aristocratie militaire.

Cependant, il faut être juste envers ce premier essai dans un genre alors tout nouveau, qui demandait, pour être cultivé avec quelque succès, une connaissance assez avancée des lois de la perspective, à cause de la diversité des plans sur lesquels devaient se mouvoir les groupes de cavaliers. Il y a des détails admirablement rendus ; la touche ne manque pas de vigueur, et il y a des portraits qui sont pleins de caractère. Que serait-ce si ces tableaux nous avaient été conservés dans leur état primitif (1) ?

Malgré le peu de verve belliqueuse que mettait Paolo Uccello dans ce genre de compositions, elles convenaient mieux à son génie mécanique que les images de dévotion. Son malheur voulut qu'il n'en fût

(1) Quatre tableaux de ce genre avaient été peints par Paolo Uccello. Déjà, du temps de Vasari, ils avaient dû être restaurés par Bugiardini Celui qui a été acheté pour la galerie nationale de Londres est le mieux conservé des trois qui subsistent encore.

pas persuadé. Un jour il se mit en tête de peindre, en grandes dimensions, dans un tabernacle du Marché-Vieux, un groupe représentant saint Thomas touchant la plaie de Notre-Seigneur. Ce devait être un chef-d'œuvre qui ferait taire l'envie, et qui serait comme sa couronne d'immortalité. Il voulait y montrer, dit Vasari, *tout ce qu'il valait et tout ce qu'il savait*. Il se barricadait comme pour une opération mystérieuse, et à chaque question de son ami Donatello, il répondait : « *Attends, et tu verras.* » Après que cette attente eut duré quelque temps, il vit enfin luire le jour de son triomphe, et il se mit, plein de confiance, à la merci de son juge ; mais à peine ce dernier eut-il jeté les yeux sur le fruit de ce pénible enfantement : « *Oh ! mon ami*, s'écria-t-il, *tu découvres précisément quand tu devrais couvrir.* » Cet arrêt, sorti d'une bouche si compétente, plongea l'artiste dans un incurable découragement, et ne lui laissa plus, pour le reste de ses jours, d'autre consolation que la perspective. Je me trompe, il trouva moyen de s'en donner une autre, en plaçant devant ses yeux les portraits des quatre plus grands artistes que Florence eût produits, c'est-à-dire Giotto, Brunelleschi, Donatello et lui-même ; et il y joignit celui du savant Manetti, qui lui avait donné des leçons de perspective, et qui, à ce titre, lui paraissait digne de passer à la postérité.

Dans ses vieux jours, cette passion de la perspective prit le caractère d'une véritable maladie, et son imagination, à la fois tendue et embrouillée par cette préoccupation exclusive, ne lui permit plus de voir, dans la peinture, autre chose que la perspective. Il s'enfermait pendant des semaines entières dans son atelier, supportant avec joie les inconvénients de la solitude et de la pauvreté, pourvu qu'il eût la satisfaction de

vaincre les difficultés de son art. En vain Donatello lui répétait-il souvent : « *Mon pauvre Paolo, ta perspective te fait quitter le certain pour l'incertain.* » En vain, dans les longues nuits d'hiver, sa femme, cédant à un mouvement de tendresse ou de pitié, l'invitait à remettre son travail au lendemain. Dans la naïveté de son enthousiasme il lui disait toujours : « *O ma chère ! si vous saviez combien la perspective est une douce chose !* » et jamais elle ne put tirer de lui d'autre réponse. Il était plus qu'octogénaire quand il mourut en 1479.

Son ami Dello, dont il a mis le portrait, sous la figure de Cham, dans la fresque où est représentée l'ivresse de Noë, avait aussi commencé sa carrière par la sculpture, probablement sous les auspices de Donatello, dont il reproduisit ou imita plusieurs fois les compositions. Le plus grand ouvrage qu'il exécuta, comme peintre, furent les fresques du premier cloître de Santa-Maria-Novella, qui n'ont pas été plus épargnées par le temps et par les hommes que celles de Paolo Uccello lui-même. Autant qu'on en peut juger par deux ou trois compartiments mieux conservés que les autres, Dello avait porté, dans l'accomplissement de sa tâche, des qualités supérieures à celles de son collègue, comme on peut le voir dans quelques fragments de l'histoire de Jacob et d'Ésaü, où l'on aperçoit un progrès très-marqué sur les douze compartiments que remplissent les principaux faits de la vie d'Abraham (1).

Mais ce travail, malgré son étendue, ne figure que comme un hors-d'œuvre dans la carrière de Dello, qui

(1) Voir le Supplément à la *Vie de Dello*, dans la nouvelle édition de Vasari, vol. III, p. 51.

aima mieux exploiter le goût de plus en plus prononcé de ses concitoyens et de ses patrons pour les représentations Païennes et Mythologiques, dans l'intérieur des palais, sur les murs et les plafonds, sur les corniches et sur les meubles de toute espèce. Ce genre de luxe était devenu une véritable fureur chez ceux qui se laissaient dominer par ce qu'il y avait d'impur dans les monuments de la littérature classique, et chez ceux qui, sans les avoir étudiés, voulaient se montrer dignes de partager l'enthousiasme général ; de sorte que ce fut une mode reçue dans les riches maisons de Florence, de faire décorer de peintures élégantes, des coffres dans lesquels on conservait ce que la famille possédait de plus précieux. On en peignait ordinairement toutes les faces, et le plus souvent c'étaient des traits de l'histoire profane, des chasses, des joûtes, des aventures amoureuses, ou des métamorphoses d'Ovide qui y étaient représentées. A force de s'exercer à ce genre de décoration, Dello acquit une supériorité qui rendait toute concurrence impossible, dès qu'il s'agissait de peindre les petites choses avec grâce ; et l'incurable engouement du public pour cette branche subalterne de l'art fut une tentation à laquelle les artistes de premier ordre ne résistèrent pas toujours.

On devine sans peine par quelle famille cette séduisante innovation fut le plus encouragée. Il se forma, pour l'embellissement de la demeure des Médicis, une sorte de triumvirat composé des trois grandes notabilités de la nouvelle école, entre lesquelles la grande tâche, qu'il s'agissait d'accomplir, fut distribuée de manière à effacer tout ce qu'on avait vu de plus magnifique en ce genre. Le pinceau de Paolo Uccello devait couvrir les murs d'oiseaux et de quadrupèdes ; et les peintures mythologiques de Dello, sur les plafonds,

devaient être encadrées par les stucs dorés de Donatello, sans parler des amours des dieux et des autres amours tracés, en guise de miniature profane, sur toutes les surfaces qui se prêtaient à ce genre de décoration. Vasari, qui put encore admirer quelques beaux restes de cette magnificence, en parle de manière à nous faire presque regretter qu'il n'en reste aucun vestige, et que nous ne puissions pas avoir sous nos yeux quelque innocent débris de ces compositions gracieuses sur lesquelles se fondait la réputation de Dello parmi ses contemporains. Il fallait qu'il y eût un charme particulier, soit dans sa touche, soit dans l'expression et l'agencement de ses figures ; car il était médiocre dessinateur, et le mérite qu'il eut d'être le premier à faire ressortir les saillies musculaires dans les membres nus, ne suffit pas pour expliquer la grande popularité dont il jouit, non-seulement à Florence, mais aussi dans les pays étrangers. Son plus grand admirateur, au dehors, fut le roi d'Espagne qui le fit venir à sa cour et le combla d'honneurs et de récompenses qui forment un singulier contraste avec la misère et l'abandon dans lesquels Paolo Uccello termina sa carrière (1).

A ce premier groupe de peintres Naturalistes, se rattache un artiste bien plus intéressant qu'aucun d'eux, et qui, quoique étranger à la ville de Florence, ne fut pas sans influence sur l'école Florentine. Je veux parler de Victor Pisanello, de Vérone, que nous avons déjà signalé ailleurs comme le véritable restau-

(1) Dello mourut vers 1455. On ne connaît aucun tableau de lui en Espagne, à moins qu'on ne veuille lui attribuer le rouleau de 150 pieds de long, découvert, sous Philippe II, dans la tour de Ségovie, et sur lequel le peintre a représenté une bataille gagnée sur les Maures en 1431.

rateur de la numismatique. De tous les tableaux, qu'il exécuta dans sa patrie ou ailleurs, c'est à peine si on peut en citer un seul aujourd'hui qui porte un caractère satisfaisant d'authenticité (1). La ruine de ses peintures à fresque a été encore plus complète, et l'on chercherait en vain, dans l'église de Sainte-Anastasie, à Vérone, ces deux belles figures de saint Georges et de saint Eustache, tant admirées par Vasari, et devant lesquelles le fameux architecte Vénitien San-Michele s'arrêtait comme en extase. L'histoire des deux saints remplissait toute une chapelle, et les parties accessoires étaient traitées avec une perfection qui nuisait presque au sujet principal ; le chien de saint Eustache et le cheval de saint Georges étaient rendus avec une verve et une vérité dont nul n'avait approché jusqu'alors ; car c'était surtout comme peintre d'animaux que Victor Pisanello se distinguait entre tous ses contemporains. Il en plaçait dans toutes ses compositions, même dans celles qui s'y prêtaient le moins, et l'on voyait encore, il y a cinquante ans, dans l'église de San-Fermo, à Vérone, les restes d'une Annonciation où il y avait une multitude d'oiseaux qui semblaient placés là pour accompagner de leur chant la Salutation angélique.

Si à cette prédilection pour ce qu'il y avait de plus noble et de plus gracieux dans la création animale, on joint la hardiesse des raccourcis, et, par conséquent, l'application plus ou moins savante des lois de la perspective, on ne pourra pas s'empêcher de croire à une certaine influence exercée par l'artiste Véronais sur l'artiste Florentin, c'est-à-dire sur Paolo Uccello (2),

(1) Ce tableau unique se trouve dans la galerie Costabili, à Ferrare.

(2) Il faut remarquer que Victor Pisanello s'était fait une répu-

pendant le séjour prolongé que le premier fit à Florence, à l'époque du concile de 1439. Ce fut alors qu'il frappa la médaille de l'empereur Jean Paléologue et celles de plusieurs autres personnages qui assistèrent à cette réunion solennelle. La préférence qu'il donna dès lors à cette branche de l'art, pour ainsi dire ressuscitée par lui, fut une bonne fortune pour les peintres Naturalistes qui, en lui empruntant les profils de ses médailles, purent placer dans leurs tableaux historiques, et souvent même dans leurs tableaux religieux, les portraits des plus fameux personnages de leur temps. C'étaient ordinairement des hommes de guerre, les uns soldats de fortune, les autres appartenant à des dynasties anciennes ou fondateurs de dynasties nouvelles ; mais presque tous présentant, à un certain degré, quelques-unes des qualités qui constituaient alors l'héroïsme militaire. Ceux d'entre ces héros qui brillèrent dans la première moitié du xve siècle, ont reçu de Victor Pisanello le genre d'immortalité le plus durable, puisqu'elle repose sur des monuments contre lesquels le temps ne peut rien(1). Paolo Uccello fut peut-être le premier qui donna l'exemple d'exploiter ces monuments, pour relever l'intérêt historique de ses compositions. Dans celles où il avait représenté des batailles ou plutôt des guerriers à cheval, on voyait figurer plusieurs Condottieri, dont les portraits n'étaient sûrement pas tracés d'après nature, mais copiés sur des dessins ou sur des médailles,

tation comme peintre longtemps avant Paolo Uccello, puisqu'il existait un tableau de lui portant la date de 1406, époque à laquelle Paolo Uccello n'avait pas encore dix ans.

(1) La plupart des médailles de Victor Pisanello ont été frappées dans les douze dernières années de sa vie, c'est à-dire depuis le concile de Florence en 1438, jusqu'à sa mort, arrivée en 1451. Voir Gaye, *Carteggio inedito*, vol. I, p. 163.

comme cela fut pratiqué par d'autres artistes après lui (1). C'était encore du Naturalisme, mais un Naturalisme pour ainsi dire héroïque, dont l'introduction, dans une certaine mesure, était plutôt faite pour relever l'art que pour l abaisser, pourvu qu'on respectât la vraisemblance et le bon goût.

Pendant que Paolo Uccello et Victor Pisanello agrandissaient ainsi, chacun à sa manière, le domaine de l'art, deux artistes qui leur furent bien supérieurs et que la postérité s'est habituée à ne pas séparer l'un de l'autre, donnaient à la peinture une impulsion plus décisive, en y introduisant des perfectionnements jusqu'alors inconnus, qui devinrent comme le point de départ d'une ère nouvelle. Ces deux artistes sont Masolino et Masaccio qui travaillèrent ensemble à la fameuse chapelle Brancacci dans l'église des Carmes.

La renommée de Masolino a été jusqu'ici presque entièrement absorbée par celle de son collaborateur, d'abord parce que les peintures qu'il fit dans cette chapelle sont toutes placées à une trop grande distance de l'œil du spectateur, ensuite parce qu'elles n'ont réellement ni la même vigueur ni la même puissance de fascination que celles de Masaccio. Mais, outre qu'elles gagnent beaucoup à être regardées de plus près, nous ne sommes plus réduits, comme autrefois, à juger leur auteur sur cette production unique, depuis qu'on a découvert, dans le nord de l'Italie, un autre ouvrage de Masolino, bien plus important que celui de la chapelle des Carmes, sinon sous le rapport de l'exécution technique, du moins sous le rapport de l'intervention poétique et de l'étendue.

L'association fortuite de ces deux génies pour une

(1) Par exemple, par Luca Signorelli, dans sa fameuse fresque de la cathédrale d'Orvieto.

œuvre commune a fait généralement supposer qu'il y avait en eux, outre l'identité de moyens et de but, l'identité de nature et d'inspirations ; et cependant il suffirait de comparer la figure pâle et maladive de Masolino avec la tête presque léonine de Masaccio, pour comprendre, je ne dis pas l'opposition, mais la diversité de leurs tendances. Il y a manifestement, dans Masolino, un certain reflet de fra Angelico da Fiesole, joint à une pureté classique qui lui était commune avec Masaccio et qu'il avait puisée dans l'atelier de Ghiberti dont il fut, au rapport de Vasari, l'auxiliaire le plus habile pour la ciselure des vêtements et des membres, dans les compartiments de ses portes de bronze. Il était impossible de se former à une meilleure école pour tout ce qui tenait à l'élégance des formes et au goût du dessin. Néanmoins Masolino voulut joindre à ce premier apprentissage l'étude des monuments de l'ancienne Rome, et je crois qu'il fut le premier peintre moderne qui entreprit ce voyage dans un but purement artistique (1); mais à peine eut-il achevé quelques peintures à fresque dans le palais Orsini, que la maladie le contraignit de regagner sa ville natale, où il commença peut-être alors ces fameuses fresques de l'église des Carmes, qui devaient être continuées par Masaccio et achevées, longtemps après, par Filippino Lippi.

La mauvaise santé de l'artiste fut-elle encore la cause de l'interruption qui survint, ou bien se laissa-t-il séduire par le champ plus vaste qu'ouvrait à son imagination et à son pinceau, l'église collégiale de Castiglione, à l'extrémité septentrionale de l'Italie (2) ?

(1) *Andò a Roma per studiar l'arte* Vasari, *Vita di Masolino*.
(2) Castiglione est situé entre Tradate et Varèse, dans la pro-

Quelle que fût la cause de sa seconde expatriation, il est certain qu'elle donna lieu à une œuvre bien plus importante que celle sur laquelle s'est fondée jusqu'aujourd'hui la réputation de Masolino ; mais cette œuvre, malgré son importance, tomba bientôt dans l'oubli, et le vandalisme du XVIIIe siècle la fit entièrement disparaître sous une couche de chaux. Ce fut seulement en 1843 qu'elle reparut au grand jour, et cette résurrection était d'autant plus intéressante qu'elle remplissait une lacune jusqu'alors inexplicable dans la carrière d'un artiste qui semblait n'avoir brillé un instant dans sa patrie que pour s'éclipser sans retour.

Masolino dut commencer, bien jeune encore, les peintures de la collégiale de Castiglione. Celles du chœur sont certainement les premières dans l'ordre chronologique, comme le prouve la date de 1428 qu'on lit au-dessus de la porte principale, et comme le prouve plus manifestement encore l'infériorité de ces fresques comparées avec celles du baptistère qui furent achevées en 1435. Si ces dernières, au lieu d'être comme ensevelies dans un coin obscur de la province de Côme, avaient décoré une église ou un oratoire quelconque de la Toscane ou de l'Ombrie, le nom de Masolino n'aurait pas eu besoin d'être associé à celui de Masaccio pour figurer avec gloire dans l'histoire de l'art ; car il y a dans les compositions dont nous parlons une réunion de qualités techniques et poétiques qu'on ne trouve pas au même degré dans ses fresques si fameuses de la chapelle des Carmes à Florence. Il y a surtout un compartiment, d'une beauté incomparable, dans lequel est représenté le baptême du Christ, avec une multitude de personnages accessoires, dispo-

vince de Côme. Voir le Supplément à la *Vie de Masolino*, dans la nouvelle édition de Vasari, vol III

sés, dessinés et caractérisés avec une entente admirable de toutes les conditions les plus propres à leur donner du relief, du mouvement et de l'expression. Vient ensuite la prédication du précurseur dans le désert, puis sa comparution devant Hérode et enfin sa décapitation. Pour faire leur part légitime aux tendances dominantes du siècle, l'élément scientifique est introduit dans la mesure que comportaient la nature du sujet et le talent progressif de l'artiste. Au lieu des raccourcis disgracieux et presque rebutants que présentent les fresques de l'église, on trouve, dans celles du baptistère, de véritables chefs-d'œuvre en ce genre, avec des applications très-heureuses des lois de la perspective, et parfois une finesse de modelé qui ne fut jamais surpassée par Masaccio lui-même ; et l'on remarque, dans les ornements accessoires, le fruit des études faites à Rome sur les bas-reliefs et sur les débris de l'architecture antique. Mais ce qu'il y a de plus attrayant, dans cette série de représentations, c'est la grâce naïve qui, au moyen de contrastes habilement ménagés, ressort de certains groupes et de certaines physionomies dont les types sont toujours empruntés à la sphère du Naturalisme. Vasari lui-même avait observé, quoique le champ de ses observations fût très-restreint, que Masolino avait su donner plus de suavité aux airs de tête, surtout dans les figures de femmes. Il en eût été encore plus frappé, s'il avait connu les fresques de Castiglione. Il aurait pu y admirer à loisir ce tournoiement expressif des yeux qu'il signale lui-même comme un progrès (1), et qui n'est pas le seul indice des affinités secrètes qui existaient entre Masolino et fra Angelico da Fiesole.

(1) *Avendo egli trovato un poco meglio il girare degli occhi. ...* Vasari.

On comprend que l'âme tendre et mélancolique de Masolino n'ait pas pu et n'ait même pas voulu se soustraire à cette influence ; mais on a peine à comprendre que l'énergique Masaccio, le peintre Naturaliste par excellence, en prenant ce mot dans son acception la plus élevée, se soit enrôlé, pendant la première période de sa carrière, sous les drapeaux de l'école mystique ; et cependant ce fut ainsi qu'il commença, et les fresques de l'église de Saint-Clément, à Rome, même dans l'état de délabrement où elles sont aujourd'hui, prouvent que, dans cette direction, l'artiste aurait pu aller aussi loin que dans celle qu'il préféra plus tard. J'avoue que le contraste entre le style de ces peintures et le style des fresques de la chapelle des Carmes, à Florence, est embarrassant pour ceux qui tiennent à l'unité d'inspiration, en matière d'art comme en matière de conduite ; mais ce n'est pas résoudre la difficulté que d'attribuer gratuitement à une autre main l'ouvrage dont nous parlons, sans tenir compte du témoignage positif de Vasari. Le rapprochement de certaines dates et de certaines circonstances, qu'on n'a pas assez remarquées, fournit une solution plus simple. Masaccio ne fut pas l'élève de Masolino, qui était du même âge que lui (1), mais très-vraisemblablement de Gentile da Fabriano qui avait ouvert une école à Florence de 1421 à 1424, c'est-à-dire vers l'époque où Masaccio atteignait sa vingtième année (2). Cet apprentissage une fois reconnu, il faut admettre, comme conséquence nécessaire, une

(1) Masaccio naquit en 1402, et Masolino en 1403.

(2) Amico Ricci, dans son ouvrage sur les peintures de la Marche d'Ancône, parlant de l'influence que Gentile da Fabriano exerça sur Masaccio, s'appuie sur Lori : *Memorie manoscritte di Fabriano.*

influence, au moins indirecte, par fra Angelico, l'ami et le collaborateur de Gentile ; il faut enfin renverser tout l'échafaudage chronologique de Vasari, et placer les fresques de la chapelle des Carmes, non pas au commencement, mais à la fin de la carrière de Masaccio, quand, après avoir mûri et agrandi son talent pendant un assez long séjour à Rome, il revint à Florence, non pas pour exploiter les bonnes grâces de Côme de Médicis, comme le dit absurdement Vasari, mais pour se placer sous la discipline d'un maître, avec lequel il se sentait plus d'affinités qu'avec aucun autre. Ce maître, qui fut en même temps son ami et qui lui décerna, plus hautement que personne, la prééminence parmi les peintres contemporains, était l'immortel Brunelleschi.

Ici commence le rôle du peintre Naturaliste, mais d'un Naturalisme qui n'a rien de trivial, ni de profane, et qu'on pourrait appeler *Naturalisme classique*. Que Masaccio ait été épris, comme tant d'autres, et plus que beaucoup d'autres, des applications merveilleuses de la perspective linéaire, c'est ce qu'il est impossible de mettre en doute, quand on a lu, dans Vasari, l'énumération des tableaux qu'il exécuta pour les églises de Florence, et dont à peine un seul a échappé à la destruction (1). Les uns étaient remarquables par la hardiesse des raccourcis, les autres par des colonnades qui semblaient se perdre dans le lointain ; et la savante combinaison des lignes avec le jeu

(1) Celui de l'Académie des beaux-arts. On vient de découvrir, dans Santa-Maria-Novella, une fresque assez bien conservée représentant le Christ en croix, avec la Vierge et saint Jean. Le Naturalisme y est encore plus prononcé que dans la chapelle Brancacci, et la tête du Père éternel est une réminiscence du type de saint Pierre de la même chapelle.

de la lumière, était particulièrement admirée dans une peinture à fresque qu'il fit à Santa-Maria-Novella, et dans laquelle il introduisit une voûte en plein cintre, revêtue de rosaces qui faisaient la plus complète illusion. Mais un artiste, placé sous la direction vivifiante de Brunelleschi, ne pouvait pas se contenter de ces tours de force, ni s'emprisonner systématiquement dans cette région inférieure de l'art. Il faut donc chercher ailleurs la cause de cette sympathie réciproque qui s'établit entre ces deux rares génies.

Il est impossible de méconnaître, dans celui de Masaccio, un mélange de pureté et de grandeur qui se reflète, d'une manière frappante, dans les fresques, malheureusement inachevées, de l'église des Carmes. C'était le goût exquis du dessin et la rare élégance des formes, bien plus que le jeu mécanique des ombres et de la lumière, qui attiraient dans cette chapelle, pendant tout le siècle suivant, la plupart des artistes éminents cités par Vasari, qui venaient chercher, dans cette espèce de sanctuaire, leur première initiation.

Pour ceux d'entre eux qui étaient dignes de comprendre leur modèle, il y avait, dans cet ouvrage de Masaccio, quelque chose de plus que le mérite d'un grand peintre Naturaliste. Le sujet est la glorification de saint Pierre et la représentation de ses principaux miracles. On le voit dans cinq compartiments successifs, baptisant, distribuant l'aumône aux pauvres, guérissant les infirmes, tirant la pièce de monnaie de la gueule du poisson, et ressuscitant le fils du roi. Cette dernière composition est la plus célèbre de toutes, à cause de la perfection du style, de la finesse du modelé et de l'effet vraiment magique de la lumière, éclairant, avec des nuances si bien graduées, toutes les figures dont se compose le groupe central.

Peut-être les admirateurs ont-ils été trop exclusivement absorbés par cet ensemble de qualités vraiment extraordinaires, et ont-ils trop oublié ce que j'appellerais le côté *idéal* des peintures de Masaccio. Certes, la figure du Christ ordonnant à saint Pierre de payer le tribut, n'est pas l'ouvrage d'un peintre Naturaliste, et le type de saint Pierre annonce, dans celui qui l'a conçu, une force et un effort d'imagination qui demandaient autre chose que des études faites d'après nature. On peut dire qu'aucun peintre contemporain n'a si bien rendu l'autorité du geste et surtout celle du regard, ce qui est d'un effet immense dans la représentation du Prince des apôtres, dépositaire d'une puissance qui, sur la terre, ne peut avoir de rivale.

On sait que la mort ne permit pas à Masaccio de terminer son ouvrage (1). On sait aussi, d après le témoignage de Vasari, que Brunelleschi, qui lui avait enseigné la perspective, l'architecture et beaucoup d'autres choses, fut inconsolable de cette perte ; mais, ce qu'on ne savait pas jusqu'à présent, c'est l'hommage que lui a rendu l'un des plus beaux et des plus vastes génies du xve siècle, et dont la compétence était fondée sur son universalité même ; je veux parler de Léon-Baptiste Alberti qui, dans son traité de la peinture, place Masaccio sur la même ligne que Brunelleschi, Donatello, Ghiberti et Luca della Robbia, et le proclame implicitement le premier peintre des temps modernes (2).

(1) Vasari a commis une grosse erreur en disant que Masaccio mourut à vingt-six ans: des documents authentiques prouvent qu'il en avait plus de quarante.

(2) Il est à remarquer que Léon-Baptiste Alberti est le premier et même le seul qui ait assigné à Luca della Robbia la place éminente qui lui appartient, à côté des grands artistes de son

Comment concilier des suffrages aussi imposants que ceux de Brunelleschi et d'Alberti, avec cette indifférence dont parle Vasari, indifférence qui fut cause, selon lui, qu'on ne mit aucune inscription sur la tombe de Masaccio (1)? Et cependant le goût public s'épurait tous les jours, on était en pleine jouissance des bienfaits de la renaissance, et l'on avait une dynastie qui faisait fleurir les arts et les lettres, mais qui, quoi qu'en dise le courtisan Vasari, était trop satisfaite des œuvres de Dello et de Paolo Uccello, pour jeter un regard sur celles de Masolino et de Masaccio (2).

siècle. Voir, dans la nouvelle édition de Vasari, le Supplément à la *Vie de Léon-Baptiste Alberti.*

(1) *Non fu posta sopra il sepolcro memoria alcuna, per essere stato poco stimato vivo.* Vasari, *Vita di Masaccio.*

(2) On ne cite pas un seul ouvrage de Masolino ou de Masaccio qui leur ait été commandé par les Médicis.

CHAPITRE V.

LA RENAISSANCE ET LES MÉDICIS.

Seconde période de la renaissance. — Nouveaux progrès dus à la gravure et à la peinture à l'huile. — Antonello da Messina. — Domenico Veneziano. — Fra Filippo Lippi. — Ses scandales. — Sa grande faveur auprès des Médicis. — Andrea del Castagno. — Ses peintures en rapport avec son caractère. — Ses disciples Antonio et Piero Pollaiolo. — Commencement de réaction contre le Naturalisme. École mixte. — D. Ghirlandaïo. Filippino Lippi. — Cosimo Rosselli — Baldovinetti.

Vers le milieu du xve siècle, les grandes lumières de l'art Florentin s'éteignent simultanément. Masaccio et Brunelleschi disparaissent à quelques années de distance l'un de l'autre (1428-1446). Ghiberti les suit en 1445, peu de temps après avoir terminé sa seconde porte du baptistère. La vieillesse de Donatello se prolonge jusqu'en 1468, mais c'est pour produire des œuvres de décadence, et pour ne laisser après lui que des disciples de second ordre ; la place qu'il laissait vacante aurait pu être dignement remplie par Luca della Robbia ; mais il avait renoncé à la grande sculpture, pour perfectionner le procédé dont il était l'inventeur, de sorte que le mouvement de la *renaissance*, en ce qui concernait les œuvres plastiques, semblait éprouver un temps d'arrêt.

Il en était à peu près de même pour ce qui concernait les ouvrages de peinture religieuse. Fra Angelico

était mort la même année que Ghiberti, et Masaccio, malgré ses qualités éminentes, n'avait pas joui d'une assez grande autorité pour fonder une école. La dynastie qui disposait alors de la fortune publique, et dont le patronage était indispensable aux grands succès du moment, ne l'avait pas jugé digne de partager avec Paolo Uccello les faveurs dont ce peintre de cour fut comblé par elle. Le Naturalisme, tel qu'il était représenté par lui, triompha donc plus ouvertement que jamais, et comme, de son côté le paganisme poursuivait le cours de ses victoires sur l élément chrétien, dans la littérature et dans l'art, il y eut une période, plus que décennale, durant laquelle les traditions qui avaient vivifié l'une et l'autre, semblèrent sérieusement compromises.

Elles l'étaient d'autant plus, que tout semblait pousser, sous les auspices des Médicis, à l'innovation et à la profanation. A l'enthousiasme pour l'antiquité classique, commençait à succéder l'enthousiasme pour l'antiquité païenne, distinction qu'il est important de ne point perdre de vue dans la suite des faits que nous devons signaler ou apprécier. Ce caractère nouveau se trouve empreint sur un grand nombre de produits littéraires et artistiques, et malheureusement aussi sur les mœurs nationales. Bientôt on vit Laurent de Médicis lui-même disputer à ses poëtes lauréats la palme des compositions licencieuses, pour les orgies du carnaval ; mais les détails de la dégénération dont ce *magnifique* personnage fut le promoteur, avec ses courtisans lettrés, nous entraîneraient bien au delà des limites prescrites par notre sujet, et, malgré le plaisir qu'il y aurait à arracher à ces idoles historiques leurs masques séculaires, il faut nous borner à réduire à sa juste et mince valeur l'influence qu'elles

exercèrent sur les diverses branches de l'art, et particulièrement sur la peinture.

On aurait pu croire qu'elle allait prendre un nouvel essor dans la période qui suivit immédiatement la mort de Masaccio. Deux grandes découvertes vinrent alors s'ajouter à celles dont le domaine de l'art s'était enrichi au commencement du xve siècle. Un procédé nouveau, à l'aide duquel on pouvait multiplier à volonté et transporter, dans les pays lointains, les ouvrages des artistes renommés, venait d'être mis en œuvre par Maso Finiguerra. La fameuse *paix* (1), qui joue un si grand rôle dans l'histoire de la gravure, et dont on voit une très-belle épreuve dans le cabinet des estampes de la Bibliothèque impériale, à Paris, parut à Florence en 1452, à l'époque même où Faust et Guttemberg imprimèrent, à Mayence, leur première Bible latine. Cette découverte leva l'obstacle que la distance des lieux avait mis jusqu'alors à l'influence réciproque des différentes écoles les unes sur les autres. Les compositions des graveurs Allemands, si pleines de verve et d'originalité, se répandirent bientôt dans toute l'Italie, et même celles de Martin Schoen y parurent presque immédiatement après celles de Finiguerra (2).

Une autre découverte, non moins importante, et qui influa, non pas sur la quantité, mais sur la qualité et sur la durée des produits, fut celle de la Peinture à l'huile, introduite en Italie, précisément à l'époque dont nous parlons, par un peintre Sicilien nommé Antonello da Messina, qui, après avoir vu un tableau de Jean de Bruges à Naples, avait fait le voyage de

(1) Ainsi appelée parce qu'elle reçoit le baiser de paix dans les cérémonies religieuses.

(2) Martin Schoen grava de 1460 à 1486, époque de sa mort.

Flandres pour apprendre de lui son secret. Que cet apprentissage ait eu lieu par des rapports directs avec l'inventeur, mort en 1440, ou qu'il ait eu lieu, comme cela est vraisemblable, par l'intermédiaire de Roger de Bruges, qui visita l'Italie à l'occasion du jubilé de 1450, il est certain qu'Antonello da Messina s'appropria l'invention de l'artiste ultramontain avec un bonheur extraordinaire (1). Ainsi qu'on devait s'y attendre, ce fut le Naturalisme qui gagna le plus à ce nouveau perfectionnement, et c'est pour cela que les portraits, exécutés par son introducteur, surpassent tellement, en valeur et en nombre, ses tableaux religieux. Il serait même à désirer qu'Antonello ne se fût jamais essayé dans ce dernier genre de compositions, auxquelles la tournure peu poétique de son imagination le rendait radicalement impropre. Si son biographe Vasari ne nous disait pas l'ignoble motif qui lui fit préférer le séjour de Venise à tous les autres, nous serions tenté de croire qu'il cherchait dans ce patriciat, si riche en grands citoyens, des types majestueux et héroïques pour son pinceau ; mais hélas! il y cherchait tout simplement la facile satisfaction des penchants qui lui étaient communs avec son contemporain Lippi (2). Aussi ne puis-je attacher qu'une importance médiocre, sous le rapport du sentiment, aux deux tableaux du musée de Berlin, représentant, l'un le Martyre de saint

(1) La peinture à l'huile était connue en Italie longtemps avant cette époque, comme cela est prouvé par plusieurs documents incontestables. Jean Van Eyck ne fit que perfectionner ce procédé, dont on s'était peu occupé avant lui. Voir, sur cette question, le Supplément à la *Vie d'Antonello da Messina*, dans la nouvelle édition de Vasari.

(2) *Per essere persona molto dedita ai piaceri et tutta venerea, si risolvè abitar sempre in Vinezia.* Vasari, *Vita di Antonello da Messina*.

Sébastien, l'autre la Vierge avec l'Enfant-Jésus, debout sur un tronçon de colonne ; au contraire, je signalerai comme de véritables chefs-d'œuvre le portrait du jeune homme qui se trouve dans la même collection, et celui de la galerie des Uffizj, où la transparence des teintes le dispute à la finesse du modelé.

Ce ne fut point d'Antonello lui-même que Florence reçut le procédé de la peinture à l'huile. Il y fut apporté par un peintre Vénitien qui avait été son élève, et auquel il avait communiqué son secret, en échange des services gracieux qu'il en avait reçus. Cet élève est connu dans l'histoire de l'école Florentine sous le nom de Domenico Veneziano, et il n'en est point qui rappelle de plus tragiques souvenirs ; mais avant de parler de ses travaux et du crime dont il fut victime, il faut voir ce qu'étaient devenues les traditions laissées par Masaccio et par les autres grands artistes qui avaient disparu de la scène, presque en même temps que lui.

On peut dire que le triomphe du Naturalisme n'avait jamais été si complet, grâce à la prédilection des Médicis pour les peintres qui se laissaient entraîner dans cette direction. Le naturalisme trivial avait eu son champion dans Paolo Uccello, le naturalisme héroïque dans Victor Pisanello, le naturalisme classique dans Masaccio. Maintenant c'était le naturalisme gracieusement scandaleux de fra Filippo Lippi, qui emportait les suffrages des personnages les plus influents, et qui donnait une occasion de plus à la dynastie régnante de montrer sa prédilection pour tout ce qui tendait à dépraver le goût et les mœurs.

On sait que fra Filippo Lippi était un pauvre orphelin, placé dès son enfance dans le couvent des Carmes, à Florence, où Vasari nous dit qu'il étudia, très-jeune

encore, les fresques de la chapelle Brancacci (1). Dès l'âge de dix-sept ans, il crut pouvoir se passer de maître; prématurément stimulé par son impétueuse imagination, que l'amour de l'art n'avait fait qu'enflammer davantage, il se lança, sans autre ressource que son pinceau, dans une vie de périls et d'aventures inouïes, dont la plus romanesque fut sa captivité de dix-huit mois en Barbarie, où il avait été vendu par des corsaires ; mais il y trouva moyen de recouvrer sa liberté, en esquissant, avec du charbon, le portrait de son maître sur le mur de son cachot. Malheureusement il était réservé à des aventures encore plus éclatantes.

Il ne reste plus rien des ouvrages de sa première jeunesse, dans l'église ni dans le couvent des Carmes de Florence; mais je ne puis pas me persuader que leur perte soit très-regrettable, bien que Vasari nous dise, avec son exagération accoutumée, qu'on ne pouvait pas s'empêcher de s'écrier en les voyant, *que l'esprit de Masaccio était entré dans le corps de fra Filippo Lippi* (2). Pour se faire une idée de sa première manière, qui n'est autre chose qu'un écho affaibli de celle de Masolino, il suffit de voir un tableau, de très-médiocre conception, qui se trouve à l'Académie des beaux-arts, et dans lequel l'artiste a eu la bizarre idée de représenter, commodément assis dans leurs niches respectives, les quatre saints répartis à droite et à gauche du trône de la sainte Vierge. La figure principale et les figures accessoires manquent également de caractère, et le coloris n'a aucune de

(1) Le biographe commet ici une grossière erreur chronologique. Quand Masaccio peignait les fresques de la chapelle Brancacci, fra Filippo Lippi avait près de trente ans, et ses premiers travaux avaient déjà dix ans de date.

(2) *Lo spirito di Masaccio essere entrato nel corpo di fra Filippo Lippi.*

ces qualités éblouissantes qui font le principal mérite de la plupart de ses ouvrages.

Le fait est que, si on fait abstraction du point de vue moral, les compositions de fra Filippo Lippi ont, comme celles de l'Arioste, quelque chose d'enchanteur, et l'on n'est pas surpris qu'à l'époque où il parut, il ait, malgré le dévergondage de ses mœurs, emporté tous les suffrages. C'était un contraste curieux et bien instructif avec la destinée du pauvre Masaccio. On comprendrait mieux la vogue extraordinaire dont Lippi jouit auprès de ses contemporains, s'il avait peint pour eux des scènes de carnaval, ou des divertissements champêtres empruntés aux Contes de Boccace ou aux Métamorphoses d'Ovide; mais non, c'étaient des tableaux religieux, et jamais autre chose, qu'on voulait avoir de lui; il en faisait pour les églises et pour les couvents, pour les grands seigneurs et pour les simples bourgeois, pour Florence et pour les autres villes de la Toscane, et même pour Rome et pour Padoue (1). On peut dire que, depuis son retour de Barbarie jusqu'à sa mort, qui eut lieu en 1469, il exécuta plus de tableaux de dévotion que tous les autres peintres Florentins pris ensemble. Son sujet favori, ou du moins celui qu'il reproduisit le plus souvent, fut la Vierge agenouillée devant l'Enfant-Jésus; non pas que cette composition tout Ombrienne eût le moindre charme pour son imagination; mais il pouvait y déployer toute la richesse de son pinceau, en y introduisant des fonds de paysage dont la beauté faisait presque oublier les figures du premier plan. C'était en cela que consistait sa supériorité sur ses

(1) Il y avait au XVIe siècle un Couronnement de la Vierge, par Lippi, dans l'église de Saint-Antoine à Padoue, et une autre peinture dans le palais du podestat. *Anonimo di Morelli*, p. 98.

devanciers et sur ses contemporains, du moins en Italie ; car une critique récente a démontré l'influence que l'école de Van-Eyck exerça sur les artistes de Florence, vers le milieu du xve siècle, et l'on sait maintenant, d'une manière certaine, que des Italiens, établis dans les Pays-Bas, envoyèrent, à cette époque, plusieurs ouvrages Flamands comme offrandes pieuses dans leur patrie. C'est à ce titre que l'église de Santa-Maria-Nuova possède encore aujourd'hui ce beau tableau d'Hugo Van-der-Goes, dont Falco Portinari, alors envoyé des Médicis à Bruges, voulut doter l'hospice fondé par sa famille.

Si on excepte les artistes Italiens de premier ordre, il n'en est point dont les ouvrages aient été aussi goûtés et aussi recherchés que ceux de fra Filippo Lippi. Aujourd'hui même ils n'ont pas cessé d'être la matière de spéculations mercantiles, et l'on n'a plus besoin de venir en Italie pour les connaître, vu que toutes les principales galeries Européennes en sont pourvues. Cet enthousiasme s'explique par je ne sais quelle combinaison de qualités originales et attrayantes qui, sans subjuguer le cœur ni l'imagination, produisent un effet analogue à celui d'une opération magique. Au premier abord, avant que les impressions soient bien débrouillées, on croit voir une composition mystique, dans le genre de celles de fra Angelico ; mais on ne tarde pas à se détromper, quand on a regardé de près les physionomies et les types. Ce désenchantement ne manque presque jamais d'avoir lieu, quand on se trouve en présence du grand tableau de l'Académie des beaux-arts, qui passe pour le chef-d'œuvre de Lippi, et qui fut exécuté par lui pour l'église de Saint-Ambroise, quand il était dans toute la force de l'âge et du talent (1441). On peut

affirmer la même chose de celui qui fait partie de la collection du Louvre, et dont Domenico Veneziano disait que, bien que l'artiste y travaillât jour et nuit, il lui faudrait cinq ans pour le terminer (1438) (1). Je cite à dessein ces deux œuvres capitales, non-seulement à cause de leurs dimensions, mais parce qu'elles réunissent, à un très-haut degré, tous les genres de mérite et tous les genres de faiblesse qui caractérisent ce merveilleux, mais prosaïque pinceau. Il n'y a rien d'idéal dans la tête du Père éternel, ni dans celle de la Vierge, qui est le plus souvent un portrait dont la passion du moment déterminait le choix ; et son impuissance est encore plus manifeste dans ses anges, à têtes rondes, à costumes capricieux et à chevelures frisées : nul rayon de béatitude céleste n'illumine leurs visages ; et, soit qu'il les place en groupes ou isolément, ils ont toujours l'air d'être là pour dire ou faire quelque espiéglerie.

Vasari, qui proclame Lippi le premier peintre de son siècle, et qui ose faire de Michel-Ange, non-seulement son admirateur, mais son imitateur, s'efforce d'atténuer les désordres de son héros, en les plaçant, pour ainsi dire, sous le patronage de la famille des Médicis. Après l'avoir représenté livré à des accès de brutalité périodique, qui obligeaient à le tenir enfermé comme une bête sauvage, il ajoute que son noble patron, voyant qu'aucune barrière n'était capable de l'arrêter, prit le parti de le laisser faire et de se l'attacher par des caresses, *attendu*, disait-il très-philosophiquement, *que des génies d'une si rare excellence sont des formes célestes et non des bêtes de somme* (2).

(1) Gaye, *Carteggio inedito*, vol. I, p. 136.

(2) *Dicendo Cosimo, che l' eccellenze degli ingegni rari sono forme celesti e non asini vetturini*. Vasari, *Vita di fra Filippo Lippi*.

Aussi Côme de Médicis entretenait-il et rémunérait-il de son mieux cette *forme céleste ;* il lui faisait peindre une Nativité pour la chapelle de son palais ; et, non content de lui concilier l'admiration de tous les membres de sa famille, il voulait lui concilier celle du pape Eugène IV, auquel il envoyait de petits chefs-d'œuvre, enfantés par cette *forme céleste ;* et sa femme, non moins éprise que lui, en envoyait jusque dans le désert des Camaldules. On peut voir dans la galerie des Uffizj un produit curieux du pacte passé tacitement entre le peintre et son patron ; c'est un petit tableau de trois figures seulement, où le petit saint Jean est un rejeton assez vulgaire de la famille des Médicis, et la Vierge un portrait nullement déguisé de la trop fameuse Lucrezia Buti.

Cette malheureuse victime d une passion sans délicatesse faisait son noviciat dans le couvent de Sainte-Marguerite, à Prato, quand Lippi, appelé par les religieuses pour faire le tableau du grand autel (1), vit par hasard la jeune novice, et obtint qu'elle poserait devant lui pour fournir un modèle de Madone. En très-peu de temps, sa trame contre l'innocence de la pauvre fille fut si habilement ourdie, qu'il parvint à l'enlever, comme elle allait à l'église pour voir la ceinture de la sainte Vierge, qu'on exposait ce jour-là à la vénération des fidèles ; et, quand le pape Eugène, pour pallier ce scandale, offrit de lui accorder une dispense pour épouser Lucrezia, il ne daigna pas profiter de cette offre, trouvant qu'entre elle et lui cette cérémonie était superflue.

Il faut observer que cette aventure scandaleuse

(1) Ce tableau fait maintenant partie de la collection du Louvre; mais la predella, qui est d'une rare finesse d'exécution, est restée à Prato.

avait lieu en 1458, c'est-à-dire quand le héros approchait de sa cinquantième année, et pendant qu'il travaillait à sa grande fresque de la cathédrale de Prato. Une lettre écrite quelques jours après par Jean de Médicis, prouve que la dynastie n'avait fait qu'en rire (1), et, si l'on voulait une preuve encore plus convaincante de la tolérance philosophique dont elle donnait l'exemple et peut-être le précepte, on la trouvera dans la fresque même dont je parle. Quoique ce soit une œuvre de décadence, on peut dire qu'elle est pleine de vie et que les qualités pittoresques y abondent ; mais on ne comprend pas que les magistrats de la ville, ou les dignitaires de l'Église, ou, à leur défaut, la population elle-même, qui était une population chrétienne, aient souffert qu'on perpétuât le souvenir d'un scandale récent, dans une peinture journellement exposée aux regards des fidèles ; car, dans les compartiments où est représentée l'histoire de saint Jean-Baptiste, Hérodiade n'est autre que la belle Lucrezia, qui est reproduite jusqu'à trois fois, non moins gracieuse dans sa parure que dans ses mouvements, dont les souples ondulations sont rendues avec un art infini. A l'aide d'un effort d'imagination, l'on pourrait la prendre pour une nymphe copiée sur un bas-relief antique ; mais tout ce charme païen ne rachète pas cette criante profanation qui serait incompréhensible, si le superbe portait d'un personnage en robe rouge, qui est en face de la danseuse, n'expliquait tout. Ce personnage, qui était le prévôt de l'église en question, était un fils bâtard du vieux Côme, et s'appelait Charles de Médicis.

Ce furent encore les Médicis qui firent allouer à

(1) *E così dello errore di fra Filippo n'aviamo riso un pezzo.* (Gaye, I, 180.)

Lippi, par le conseil communal, la grande peinture du chœur, dans le Dôme de Spolète. Il s'agissait de représenter, en figures de grande dimension, l'Annonciation, la Nativité, la Mort et l'Assomption de la Vierge, c'est-à-dire une série de sujets qui demandaient précisément les qualités dont l'artiste était le plus dépourvu. Il n'est donc pas surprenant qu'au point de vue de l'inspiration, il y ait complétement échoué. Ce fut là que la mort termina, en 1469, sa brillante et déplorable carrière, et ce fut là qu'un autre Médicis, Laurent le Magnifique, lui fit élever plus tard, à ses frais, une sépulture en marbre, qui atteste à la fois les services du peintre et le goût de la dynastie qui voulut en faire un grand homme.

Ce qui prouve le peu de vitalité des traditions artistiques laissées par Filippo Lippi, c'est la diversité des tendances qu'on remarque dans ses élèves ou dans ses imitateurs, immédiatement après sa mort. Sandro Botticelli avait fait, sous lui, un commencement d'apprentissage ; mais son génie sérieux et profondément symbolique n'avait pas pu s'accommoder longtemps d'un pareil maître. Fra Diamante, sorti, aussi lui, du couvent des Carmes, soutint sa fidélité jusqu'au bout, et en fut récompensé, non-seulement par la part considérable qu'il eut à l'exécution des grandes fresques de Prato et de Spolète, mais de plus par une disposition testamentaire, en vertu de laquelle le jeune Lippi, alors âgé de neuf à dix ans, était confié à ses soins, comme à ceux d'un protecteur et d'un père. Or, cette protection n'empêcha pas celui qui en était l'objet, de s'engager, avec Botticelli, dans des voies toutes différentes de celles de son père, et ce fra Diamante, qui devait être son initiateur, tomba bientôt dans l'insignifiance que méritait la médiocrité de son talent.

Ainsi le Naturalisme, tel que l'avait exploité fra Filippo Lippi, cessa, pour un temps, d'être représenté dans l'école Florentine. Un autre Naturalisme, d'un genre tout opposé, vint compléter la série de ces combinaisons, que nous avons essayé de caractériser l'une après l'autre, et d'autres crimes, d'un genre également tout opposé, vinrent épouvanter les imaginations, et donner aux âmes candides la tentation de maudire l'art et les artistes. Le grand coupable dont nous voulons parler ici, est Andrea del Castagno, qui commença par adopter ce qu'il y avait de maniéré dans le style de Lippi, sans jamais approcher de la grâce de ses mouvements ni de la beauté de son coloris. Ses ouvrages sont aujourd'hui en si petit nombre, même à Florence, qu'on aurait presque le droit de le passer sous silence, si l'assassinat de Domenico Veneziano, qui lui avait appris le secret de la peinture à l'huile, ne lui avait assuré dans l'histoire une triste célébrité. Du reste, on ne peut pas déterminer jusqu'à quel point il sut tirer parti de cette précieuse découverte, dont les Florentins ne soupçonnèrent pas alors l'importance. Domenico lui-même, l'introducteur de ce nouveau procédé, ne jugea pas à propos d'en faire un constant usage, puisque le tableau d'autel qui est dans l'église de Sainte-Lucie, et dont l'authenticité n'est pas douteuse, attendu que son nom y est écrit en toutes lettres, est encore peint à la détrempe (1).

Quoi qu'il en soit, Domenico périt victime de sa confiance, et l'on peut dire que jamais meurtre ne fut précédé ni suivi de circonstances si aggravantes. L'assassin, après avoir consommé son crime, venait se

(1) On voyait encore, il y a peu d'années, à l'un des angles de la place de Santa-Maria Novella, un tabernacle où Domenico avait peint une Madone entre plusieurs Saints.

remettre à l'œuvre, sans que la main lui tremblât. Ils avaient été chargés de peindre ensemble la chapelle de l'hôpital de Santa-Maria-Nuova. Ce fut la rivalité, née de cette occupation commune, qui détermina la sanglante catastrophe dont l'auteur resta ignoré, jusqu'au jour où Andrea del Castagno avoua lui-même son crime, sur son lit de mort,

Le sujet qu'Andrea del Castagno peignit dans cette chapelle, en partie à fresque et en partie à l'huile, lui convenait moins que tout autre ; c'était l'histoire de la Vierge, depuis son enfance jusqu'à son assomption; aussi, ce qu'on y admirait principalement, c'était un temple octogone isolé, décoré de pilastres et de niches dans chacune desquelles on croyait voir une statue de marbre, c'est à-dire que les illusions de la perspective en faisaient le plus grand charme. On admirait encore le raccourci de certains meubles, mais par-dessus tout la ressemblance frappante d'une quantité de portraits par lesquels il avait remplacé les figures traditionnelles des apôtres priant et pleurant ensemble, autour du lit de mort ; et, comme il méditait dès lors son crime, il avait eu l'impudence de s'y placer lui-même sous la figure de Judas Iscariote.

Le type ne pouvait être mieux choisi, et il faut lui savoir quelque gré de s'être rendu cette justice. Il l'a reproduit approximativement, et sans doute à son insu, dans plusieurs personnages de ses tableaux, ce qui ne contribue pas peu à l'impression de dégoût qu'ils produisent. De plus, il donne parfois à ses chairs des teintes tellement livides, qu'on ne sait plus à quelle race de la famille humaine ses figures appartiennent, et, quand il veut exprimer la douleur ou la pénitence, il les fait grimacer de telle sorte, qu'elles dégénèrent en véritables caricatures. C'est ce qu'on

peut voir dans le saint Jérôme, le saint Jean-Baptiste et la sainte Marie-Madeleine de l'Académie des beaux-arts, et encore mieux dans les deux fresques du couvent de Santa-Maria-degli-Angeli, où il peignit, dans deux endroits différents, le Christ en croix, entre la Vierge et saint Benoît d'un côté, saint Jean et saint Romuald de l'autre. On ne peut imaginer, je ne dis pas seulement rien de plus vulgaire, mais rien de plus hideux que la Mère du Sauveur dans ces deux compositions ; l'abus du Naturalisme y est porté si loin, qu'une critique trop détaillée ressemblerait trop au blasphème. Il va sans dire que la tête du Christ, qui demandait de la noblesse et de la suavité, n'est guère plus satisfaisante. Il n'y a que celles des deux moines qui méritent d'attirer les regards, non pas qu'on y aperçoive une ombre d'idéal ascétique ; mais il y a dans le dessin, dans la touche et dans le caractère, quelque chose qui explique un peu la vogue dont l'artiste jouit si longtemps parmi ses contemporains. Une autre explication de ce phénomène, vraiment incroyable, nous est fournie par Vasari. Selon lui, le peintre dont nous parlons fut le premier de son temps pour la science de la perspective et la hardiesse des raccourcis. Or, l'enthousiasme du siècle pour ces parties accessoires de l'art n'était pas encore refroidi, et l'on était sûr, en y excellant, de se faire pardonner bien des choses. J'ajouterais qu'on était sûr de faire fortune, si l'histoire de Masaccio n'était là pour prouver le contraire. Andrea del Castagno était assurément bien loin de posséder ses hautes qualités ; mais il avait pour lui la faveur de la toute-puissante dynastie, sans laquelle on ne pouvait aspirer ni au profit ni à la gloire. C'était un Bernard de Médicis qui avait été son premier patron et l'avait fait venir à Florence, où

il vécut très-honoré, dit Vasari, et toujours sur le pied de serviteur très-dévoué de cette famille (1). Il trouva moyen de lui témoigner sa reconnaissance d'une manière très étrange après la conjuration des Pazzi, en peignant le supplice des conjurés sur la tour du palais du podestat, ce qui convenait merveilleusement à la tournure patibulaire de son imagination ; mais il est difficile de croire que cette œuvre servile ait excité l'enthousiasme dont parle Vasari, puisqu'elle fit donner à son auteur le moins flatteur de tous les surnoms (2).

Tous les patrons d'Andrea del Castagno n'étaient pas aussi heureux dans le choix des sujets qu'ils lui donnaient à traiter. Il y en eut un qui eut la bizarre fantaisie de lui faire peindre, au dessus de la porte de son palais, une charité toute nue qui ne fut pas longtemps respectée par les iconoclastes du voisinage. Une démonstration non moins significative fut faite contre certaines fresques du couvent de Santa-Croce, où il avait représenté, avec une crudité trop blessante pour la piété populaire, plusieurs scènes de la passion du Sauveur, particulièrement celles où il est flagellé et bafoué par les soldats et par les Juifs. Vasari devient presque pathétique, quand il déplore les ravages que les ongles des enfants et des *personnes simples* avaient faits dans ce chef-d'œuvre du peintre, *comme si on avait voulu venger ainsi l'injure du Christ sur ses bourreaux* (3).

(1) *Egli come servitore ed obligato alla casa Medici... visse onoratamente.*

(2) *Andrea degli Impiccati*, c'est-à dire André des Pendus.

(3) *Graffiata e guasta da' fanciulli ed altre persone semplici..... come se così avessino vendicato l' ingiuria del Nostro-Signore.* Vasari. — Il y a encore de lui, dans l'église de Santa Croce, un

Andrea del Castagno fut bien mieux inspiré quand il eut à tracer des personnages militaires, comme le prouve la statue équestre peinte sur le mur intérieur du Dôme de Florence, en mémoire des services rendus à la république par Niccolò da Tolentino, et comme le prouve encore mieux le portrait vraiment *terrible*, selon l'expression de Vasari, de ce Filippo Scolari, si redouté de son temps sous le nom de Pippo Spano, et qui fut jugé digne de figurer à côté des plus illustres personnages, dans la décoration d'une salle de la villa Pandolfini. Plus ces personnages se rapprochent par leur caractère réel ou supposé, du type favori d'Andrea del Castagno, c'est-à-dire du type le plus analogue à sa propre nature, plus il a su les rendre d'une manière vigoureuse et saisissante. La figure de Farinata degli Uberti fait presque peur à voir, et l'artiste, en la traçant, avait certainement présente à l'esprit la damnation de ce patriote athée, telle qu'elle est peinte dans le dixième chant de l'Enfer. Il n'a pas réussi de même dans le portrait d'Acciaiuoli, brave et pieux fondateur de la Chartreuse de Florence, ni dans celui de Boccace, ni surtout dans celui de Dante, dont il pouvait comprendre les rancunes beaucoup mieux que le génie. La seule figure vraiment grandiose qui soit sortie du pinceau d'Andrea del Castagno est celle de la reine Esther ; encore a-t-il plus consulté son imagination que le récit biblique, en transformant cette libératrice suppliante en libératrice impérieuse (1).

Cet artiste hypocrite, envieux, vindicatif, brutal, et

saint Jean-Baptiste et un saint François, d'une vigueur de touche vraiment étonnante.

(1) Tous ces portraits, avec plusieurs autres, ont été transportés dans la galerie des Uffizj.

tout aussi peu attrayant dans sa personne que dans ses œuvres, eut cependant des élèves, parmi lesquels il en est un, nommé Piero Pollaiulo, qui se montra scrupuleusement fidèle à la manière dure de son maître. Le plus grand inconvénient de cette persistance servile, fut l'influence fâcheuse qu'elle exerça sur son frère Antonio qui, après s'être fait un nom par ses ouvrages d'orfèvrerie religieuse, eut l'incroyable fantaisie de renoncer à cette branche modeste de l'art, pour courir les chances d'un plus ambitieux apprentissage. A force de travailler beaucoup ensemble, les deux frères parvinrent à s'identifier si bien l'un avec l'autre, que les ouvrages qu'ils exécutaient en commun semblaient être le produit d'un seul pinceau, je ne dirai pas d'un seul génie, car ils n'en avaient ni l'un ni l'autre, comme on peut s'en convaincre par le tableau qu'ils peignirent ensemble pour le cardinal de Portugal, dans une chapelle de l'église de San-Miniato, où l'on voit encore aujourd'hui le magnifique tombeau de ce prélat (1). Ce tableau, qui se trouve maintenant dans la galerie des Uffizj, représente trois saints debout, l'un à côté de l'autre, et si les teintes en étaient plus livides, et les physionomies un peu plus durement accentuées, on pourrait les prendre pour une production d'Andrea del Castagno. On y remarque toutes les qualités qui le distinguent, vigueur de touche, science de dessin, contours énergiquement rendus, mais pas l'ombre de sainteté ni même de distinction dans les types. Le saint Sébastien qu'on voyait autrefois dans la chapelle Pucci, et qui a passé récemment dans la galerie nationale de Londres, a quelque chose de plus

(1) L'Annonciation, peinte à fresque sur le mur, et les quatre évangélistes de la voûte, sont également l'ouvrage des deux frères.

noble dans l'expression aussi bien que dans les traits, non point par l'effet d'une inspiration plus heureuse de la part de l'artiste, mais parce qu'il y a mis le portrait de Ginò Capponi, qui valait mieux que les créations triviales de sa propre imagination. Vasari, qui semble attribuer cette œuvre, éminemment Naturaliste, au seul Antonio, dit qu'il *imitait la nature le plus qu'il pouvait*, et il se récrie, avec un enthousiasme puéril, sur le gonflement merveilleux des veines et sur la tension non moins merveilleuse des muscles dans un archer qui se penche avec effort pour tirer la corde de son arbalète. L'admiration qu'excita ce chef-d'œuvre fit que l'auteur fut chargé de tracer, entre les deux tours de San-Miniato, la figure la plus gigantesque qu'on eût encore vue jusqu'alors : c'était un saint Christophe, d'une très-grande beauté, s'il faut en croire Vasari, qui le vit avant sa destruction. Rien n'empêche d'admettre ce jugement, pourvu qu'on prenne ce mot *beauté* dans sa moins noble acception ; car, ni l'un ni l'autre des deux frères n'eut jamais la moindre notion du beau esthétique, non plus que du beau ascétique (1). L'impuissance de Piero, à cet égard, n'était pas moindre que celle de son frère, bien qu'il eût sur lui l'avantage de s'être adonné exclusivement à la peinture. Pour se faire une idée de ce qu'il pouvait, quand il était livré à ses inspirations personnelles, il faut voir le grand tableau qu'il fit, à lui seul, pour l'église de Saint-Augustin, à San-Gimignano (1483). C'est un Couronnement de la Vierge, aux pieds de laquelle on voit quatre saints, dont les attitudes sont combinées de manière à faire ressortir,

(1) Les archives de Florence contiennent des documents judiciaires d'une nature *infamante* pour la mémoire d'Antonio Pollaiulo

le plus possible, sur des membres amaigris et tannés, les veines, les tendons et les muscles. C'était la première fois, peut-être, qu'on osait faire un abus si absurde et si repoussant des études anatomiques; mais l'artiste aurait pu pousser impunément cet abus encore plus loin, tant l'aveuglement des patrons et des juges était incurable. Le même personnage dont la munificence faisait éclore cette hideuse production, était aussi celui auquel on devait les fresques si ravissantes de Benozzo Gozzoli, dans le chœur de la même église. Une sorte de vertige semblait avoir gagné successivement toutes les têtes.

Celle de Laurent de Médicis était encore plus tournée que les autres. A ses yeux, Antonio Pollaiulo avait plus d'un genre de mérite. D'abord, il avait celui d'être extrêmement dévoué à la famille des Médicis, pour laquelle il avait coulé une très-belle médaille commémorative de la conjuration des Pazzi et de la délivrance miraculeuse de son bienfaiteur; ensuite, il excellait à dessiner et à peindre le nu, comme il le prouva par sa fameuse gravure des dix gladiateurs et par les trois grands tableaux mythologiques qu'il fit pour le palais Médicis, et qui excitèrent une telle admiration, qu'il fut obligé de les reproduire dans trois cadres de plus petites dimensions (1). Le sujet ne pouvait pas être mieux adapté au talent de l'artiste et au goût de son patron. On avait choisi, entre les douze travaux d'Hercule, ceux qui étaient les plus propres à faire ressortir les qualités que Pollaiulo n'avait pu déployer qu'imparfaitement dans ses autres ouvrages. Qu'on se figure le bonheur avec lequel il aborda sa tâche! Hercule étouffant Antée dans ses irrésistibles étreintes,

(1) Deux de ces petits tableaux, qu'on peut appeler des chefs-d'œuvre dans leur genre, se trouvent dans la galerie des Uffizj

puis luttant avec ses genoux et avec ses bras contre le lion de Némée, et triomphant de l'hydre de Lerne. Quelle bonne fortune pour un peintre qui avait écorché des cadavres pour étudier à fond la position respective des divers muscles, et qui savait donner à chacun d'eux le degré de relief et de tension qui convenait aux actions représentées! Il est vrai que la qualité de fils de Jupiter était complétement oubliée dans le vainqueur du fils de la Terre, et qu'on en faisait un simple lutteur de carrefour ; mais il y avait tant de science et tant de vie dans tous les détails de ces trois exploits herculéens, et le Naturalisme de l'art, dans ses plus énergiques manifestations, y était porté à un tel degré de perfection, qu'on ne croyait pas qu'il fût possible aux générations futures d'aller plus loin.

Un autre patron d'Antonio Pollaiulo porta un jugement bien différent sur sa capacité artistique ; ce fut Sixte IV, sur l'invitation duquel il vint à Rome avec les artistes Florentins et Ombriens qui devaient peindre la chapelle Sixtine ; mais le Pape ne voulut jamais voir en lui que l'orfèvre et le sculpteur sorti de l'atelier de Ghiberti, et qui, en cette double qualité, ne démentait pas l'apprentissage qu'il avait fait sous un si grand maître (1). Si les Médicis avaient été aussi intelligents que lui dans leur patronage, Florence aurait eu quelques hideux tableaux de moins et quelques beaux ouvrages de sculpture et d'orfèvrerie de plus.

Le Naturalisme, représenté par Antonio Pollaiulo

(1) Encore fallait-il ne pas lui demander des ouvrages mystiques ; témoin le bas-relief du Crucifiement, conservé dans la chambre des bronzes. Le type du Christ est d'une vulgarité repoussante, et les saintes femmes sont vêtues comme des danseuses dans la canicule.

et par son maître Castagno, avait eu sur celui de fra Filippo Lippi un avantage incontestable, c'est que les deux premiers avaient donné à la science du dessin une très-grande importance, et qu'ils avaient inculqué à leurs admirateurs un goût très-prononcé pour les compositions fortement articulées. Or, l'articulation, dans les arts comme dans les langues, doit faire équilibre à ce qu'on pourrait appeler la modulation, et l'un de ces éléments ne doit pas être plus sacrifié à l'autre, que les consonnes ne doivent être sacrifiées aux voyelles. Ceci ne justifie en rien les tendances Naturalistes et souvent vulgaires des deux artistes dont nous venons de parler. Michel-Ange articulait son dessin encore plus énergiquement qu'aucun d'eux, et cependant cela n'entrava jamais chez lui le culte de l'idéal, comme peintre, comme sculpteur, comme poëte et comme chrétien.

Les autres peintres Naturalistes, qui avaient paru dans la seconde moitié du xve siècle, avaient agrandi, chacun à sa manière, le domaine de l'art. Les uns, avaient fait des conquêtes sur l'espace, en appliquant, avec le secours d'Euclide, les lois de la perspective linéaire ; les autres en avaient fait sur le temps, c'est-à-dire sur l'histoire, en introduisant des ornements accessoires empruntés à l'antiquité classique. Ceux qui n'étaient ni mathématiciens ni antiquaires, mais dont l'imagination riante ou pittoresque était excitée par les détails et les harmonies de la création, cherchaient, de ce côté, des inspirations plus ou moins poétiques, et l'on doit convenir que le profane Lippi fut un des plus heureux dans cette recherche ; de sorte qu'il y eut, pendant cette période, une sorte de mouvement synthétique, en vertu duquel la peinture, étendant insensiblement son domaine conquit, de

proche en proche, les trois règnes de la nature, et, pour ainsi dire, les quatre éléments.

Mais l'idéalisme ne gagna rien à toutes ces conquêtes, et l'on peut dire qu'à dater du départ de fra Angelico pour Rome, départ qui coïncide avec la mort de Masaccio, cet élément disparut presque entièrement de l'école Florentine. Laurent de Médicis, qui recueillit la succession de son père en 1469, n'était pas homme à s'apercevoir ou à s'inquiéter de ce mouvement rétrograde. Bien au contraire, il le favorisa de tout son pouvoir, et les vingt-trois années qui s'écoulèrent entre son avénement et sa mort, en 1492, forment une période tristement mémorable dans l'histoire des mœurs, dans l'histoire des arts, et, si je ne craignais de heurter trop rudement un préjugé presque universel, j'ajouterais dans l'histoire des lettres; car, outre le triomphe simultané du Paganisme, du Naturalisme et même du Sensualisme dans la plupart des produits de l'intelligence humaine, on avait encore à déplorer les entraves que le culte trop exclusif de l'antiquité classique avait mises au développement régulier de la langue nationale (1).

Vers l'année 1480, quand l'école Florentine se trouva débarrassée des trois ou quatre peintres Naturalistes que la faveur de la dynastie régnante avait investis d'une autorité sans contrôle, il y eut un commencement de réaction, et cette réaction grâce à des influences étrangères sur lesquelles on n'avait pas compté, devint, pour quelques-uns, une véritable émancipation. Ce fut alors que le chef de l'école Ombrienne vint mettre son pinceau mystique au service des couvents de Florence, et achever son apprentissage

(1) Voir Ugo Foscolo, *Prose letterarie*, vol. III, p. 65-67.

à l'école d'André Verocchio, avec deux condisciples, auxquels il voua dès lors l'amitié la plus tendre : c'étaient Léonard de Vinci et Lorenzo di Credi, tous deux exclus, au même titre que lui, des bonnes grâces de Laurent le Magnifique. Mais cette exclusion n'empêcha pas ce petit groupe d'élus d'exercer une sourde influence sur les artistes au milieu desquels il vivait, sans prétendre redresser en eux leurs mauvaises tendances. Le goût a aussi quelquefois ses remords, comme la conscience, et *le beau*, réfléchi dans un miroir fidèle, peut le réveiller plus efficacement que tous les préceptes. Ce réveil, commencé par Pérugin et achevé par les prédications de Savonarole, donna lieu à un mouvement d'oscillation remarquable dans l'école Florentine. Les traditions mystiques, oubliées ou négligées depuis près d'un demi-siècle, reprirent peu à peu leur empire sur les imaginations, mais sans pouvoir leur faire secouer complétement le joug trop ancien du Naturalisme. Il en résulta des produits mixtes, ou plutôt des produits alternativement inspirés par la cité de Dieu et par la cité du monde. L'histoire des artistes qui se trouvaient ainsi tiraillés et ballottés par ces deux ordres d'inspirations, offre un intérêt presque dramatique, et il faut une sorte d'abnégation pour en supprimer même les détails superflus.

S'il fallait décerner à un de ces artistes la prééminence, il y aurait lieu d'hésiter entre Sandro Botticelli, dont nous apprécierons ailleurs le génie, et Domenico Ghirlandaïo, non moins remarquable par sa fécondité que par son originalité. A côté de lui figure dignement Filippino Lippi, qui a le mérite de n'avoir pas marché aveuglément sur les traces de son père ; et, bien que Cosimo Rosselli et Baldovinetti ne

puissent pas se comparer aux trois autres, soit pour la qualité, soit pour la quantité des produits, leurs affinités, souvent très-prononcées, avec les peintres de l'école mystique, m'obligent à placer leurs noms à la suite de ceux que je viens de citer.

Quoique Ghirlandaïo ne se soit jamais élevé jusqu'au sublime dans aucun genre de composition, il y a, dans la plupart de celles qu'il a laissées, un charme auquel il est difficile de résister. En même temps que l'œil est enchanté de son coloris si riche et toujours harmonieux, le goût est pleinement satisfait, tant par l'ordonnance générale que par le parti qu'il sait tirer des moindres détails. Personne n'a usé aussi largement que lui de la permission qu'on accordait alors aux peintres de placer dans leurs tableaux des portraits de personnages contemporains ; mais aussi personne n'a su, mieux que lui, exprimer le caractère propre de chacun d'eux et il réussissait également bien à rendre les figures imposantes et les figures gracieuses. C'était un Naturalisme qu'on pourrait appeler historique, et dont on n'aurait pas de peine à l'absoudre, si, non content de sacrifier, comme tant d'autres, à l'idole de son siècle, il n'avait pas aidé quelquefois à la placer sur l'autel.

Ghirlandaïo fit son premier apprentissage comme orfévre, et la vogue qu'il obtint pour les parures d'argent dont les jeunes filles se couronnaient dans les jours de fête, prouve que, chez lui, la grâce et l'élégance étaient des qualités naturelles. Pour contrebalancer ce succès tout mondain, il en cultivait un autre dont ses concitoyens ne lui savaient pas moins de gré. Les petites images en argent, dont la dévotion des fidèles avait presque encombré la Sainte-Chapelle, dans l'église de l'Annonciation, étaient autant d'ou-

vrages précieux sortis de sa main, et exécutés avec le même amour que s'il s'était agi d'un monument public. Ses titres de gloire et de popularité, ainsi multipliés à l'infini le firent chérir et admirer par ses compatriotes, dont Vasari dit qu'il fut les délices (1).

Si l'on en croit ce biographe, ce fut dans le couvent d'Ognissanti que Ghirlandaïo fit ses premiers ouvrages de peinture, quand il était âgé de plus de trente ans (1480). La Cène qui se voit encore aujourd'hui dans le réfectoire du couvent, est en effet une œuvre assez faible, particulièrement en ce qui concerne la figure principale, qui est tout à fait manquée ; et, bien que le saint Jérôme qu'il peignit dans l'église, soit une conception plus heureuse et plus forte, cependant le coloris n'a pas encore, du moins dans les parties charnues, cette vigueur et cette beauté qui ont fait dire à Vasari que, dans la pratique de la peinture à fresque, Ghirlandaïo avait été le premier des maîtres.

Vasari, qui a si souvent interverti l'ordre chronologique dans l'histoire des artistes du XIVe et du XVe siècle, a été moins inexact à l'égard de celui-ci qu'à l'égard de beaucoup d'autres, sans doute parce qu'il avait été le maître de Michel-Ange ; mais il a été peu scrupuleux sur les lacunes, et il nous condamne à ignorer presque complétement tout ce que fit Ghirlandaïo, jusqu'à l'époque où il fut jugé digne de concourir à la décoration de la chapelle Sixtine. S'il était permis de suppléer à son silence par de timides conjectures, je dirais qu'avant d'être appelé à Rome avec Botticelli, Cosimo Rosselli, Pérugin et plusieurs autres, il avait déjà travaillé, avec ce dernier, dans le couvent des Gésuates, et que le charmant ta-

(1) *Fù diletto grande dell' età sua.* — Vasari, *Vita di Ghirlandaïo.*

bleau qui a été récemment transporté de l'église della Calza dans la galerie des Uffizj, et qui était fait pour donner de lui les plus belles espérances, contribua, plus que tout autre chose, à lui procurer cette distinction si encourageante.

Ce tableau diffère tellement de tous ceux qu'il exécuta plus tard, qu'on serait tenté d'y voir une *première manière*, fruit d'un contact passager avec l'école Ombrienne. Les anges rappellent un peu ceux de Benozzo Gozzoli, et le type de la Vierge est bien supérieur à celui qu'on trouve dans ses compositions subséquentes. On peut en dire autant de son tableau de l'Annonciation, qui est dans le musée de Naples, et qui semble annoncer un peintre auquel les notions de l'idéal ne sont nullement étrangères.

Le voyage à Rome fut un grand événement dans la vie de Ghirlandaïo, et il s'en ressentit pendant tout le reste de sa trop courte carrière. De retour à Florence, il fut chargé d'une si grande quantité de travaux, qu'avec toute son activité, il pouvait à peine y suffire. La république et les particuliers se disputaient son pinceau, lequel fut employé plusieurs années de suite, de 1481 à 1485, à peindre les grandes figures historiques qui décorent la grande salle de l'horloge dans le Palazzo-Vecchio. Celle de saint Zanobi, le patron de Florence, surpasse naturellement toutes les autres en dimensions et en majesté. Il est là comme le symbole de la religion nationale, et six hommes illustres, choisis dans l'histoire romaine, sont autant de symboles des vertus républicaines : ce sont Brutus, Scévola, Camille, Décius, Scipion et Cicéron. L'occasion était belle pour mettre en perspective quelques-uns des anciens édifices qui avaient frappé l'imagination de l'artiste pendant son séjour à Rome ; aussi n'a-t-il

pas manqué d'introduire dans sa composition tous les ornements d'architecture dont elle était susceptible, et particulièrement des arcs de triomphe, qui semblent avoir été la décoration favorite de Ghirlandaïo, car nous la retrouvons encore, mais plus significative, dans le tableau qu'il fit immédiatement après pour la chapelle Sassetti, dans l'église de la Trinité, déjà si riche en chefs-d'œuvre (1). Ici l'arc de triomphe porte le nom du grand Pompée, et rappelle l'entrée de ce conquérant dans Jérusalem et l'établissement providentiel de la domination romaine en Judée. Tous les personnages du premier plan, à l'exception de l'enfant, sont des portraits ; mais la touche en est si vigoureuse, toutes les parties accessoires, y compris le paysage, y sont traités avec tant de goût, qu'on se surprend à pardonner à l'artiste son Naturalisme, racheté par tant de beautés.

On est encore plus subjugué en voyant, sur les murs de la même chapelle, l'histoire de saint François, peinte avec un succès bien instructif pour les artistes qui couraient alors après des sujets nouveaux. Celui-ci avait été traité plus souvent qu'aucun autre, dans le cours des deux siècles qui avaient précédé, sans que cette éternelle répétition, calquée sur des traditions uniformes, eût jamais fatigué la dévotion des peuples. Ce furent les peintres qui s'en rebutèrent les premiers, et, depuis que la technique de l'art s'était enrichie de tant de ressources nouvelles, le goût pour les représentations mystiques s'était affaibli de plus en plus. Pour avoir mieux senti qu'aucun de ses contemporains tout ce qu'elles renfermaient de poésie, Ghirlandaïo les surpassa tous, et se surpassa presque lui-même,

(1) Ce tableau, daté de 1485, se trouve maintenant à l'Académie des beaux-arts.

tout en se conformant avec respect à ce qu'il y avait de traditionnel dans l'ordonnance des groupes et dans l'arrangement des principales scènes, comme celle de la mort de saint François, la plus belle, la plus parfaite, et la plus pathétique de toutes, mais aussi celle où l'artiste semble avoir marché le plus scrupuleusement sur les traces de ses devanciers. Il n'y a pas jusqu'au Naturalisme lui-même, qui n'ait tourné au profit de ce merveilleux ouvrage, par l'intensité de l'expression dans les têtes de quelques vieux moines, par l'exacte imitation des larges plis de leurs robes pittoresques, par les différents jeux de lumière, et par une foule d'autres détails qui prouvent que Ghirlandaïo avait compris tout le parti qu'on pouvait tirer de l'étude de la vie monacale dans ses rapports avec l'art.

Ce fut dans la même année (1485) qu'il commença la grande peinture à fresque du chœur de Santa-Maria-Novella, ouvrage colossal qu'il ne termina qu'en 1490, mais qui ne l'empêcha pas d'exécuter, dans cet intervalle, pour les églises, pour les couvents et pour les particuliers, une quantité de chefs-d'œuvre dont pas un ne se ressent de la promptitude qu'il était obligé de mettre dans leur exécution (1).

Son sujet de prédilection, ou du moins celui que ses patrons et ses admirateurs lui firent reproduire le plus souvent, fut l'Adoration des Mages. On peut voir une de ces reproductions dans la galerie des Uffizj, avec une trentaine de figures richement vêtues, et en-

(1) Je pourrais en signaler un grand nombre, tant en Italie que dans les galeries étrangères ; je me contenterai de citer le saint Vincent Ferrier du palais communal de Rimini, le tableau des Camaldules près de Volterra, et surtout celui de la galerie du Louvre.

tremêlées de chevaux et d'ornements d'architecture, derrière lesquels se déroule un paysage terminé par une ville au milieu des lagunes. Pour apprécier cette innovation, il faut observer que les tentatives heureuses, qui avaient été faites avant lui pour introduire le paysage dans des tableaux de dévotion ou d'histoire, s'étaient bornées à l'imitation des objets naturels, disposés et dégradés, autant que possible, conformément aux lois bien connues de la perspective linéaire ; mais les progrès de la perspective aérienne n'avaient pas été les mêmes, et tout ce que les peintres pouvaient faire, c'était d'éviter ce qui exigeait une connaissance trop approfondie de cette partie si difficile de leur art. Aussi voit-on rarement, dans les ouvrages de cette époque, un lever ou un coucher de soleil, ou une nappe d'eau s'étendant bien loin jusqu'à l'horizon. C'est Ghirlandaïo qui offre le premier exemple de ce genre de perfectionnement dans les deux tableaux que nous avons signalés, et dans un troisième, qui réunit au plus haut degré, outre ce genre de mérite, tous ceux qui sont compatibles avec le Naturalisme ; je veux parler du chef-d'œuvre vraiment éblouissant qu'on voit dans la chapelle de l'hospice des Enfants-Trouvés, sur la place de l'Annonciation.

C'est encore une Adoration des Mages, mais dans des proportions plus grandioses qu'à l'ordinaire. Le type de la Vierge est toujours le même portrait de famille, portrait prosaïque que l'artiste n'a pas même songé à embellir. A cela près, il y a tant de poésie versée, comme à pleines mains, sur toutes les parties accessoires, que la sévérité la plus systématique reste désarmée. Sur le second plan, l'artiste a introduit une scène déchirante du massacre des Innocents ; ce sont

des mères qui, voulant soustraire par la fuite leurs enfants à la mort, se trouvent placées avec eux entre les eaux d'un fleuve et le fer des bourreaux. Par un contraste qui repose l'âme délicieusement, ce fleuve, qui se prolonge à perte de vue dans le lointain, coupe en deux un ravissant paysage qui se termine par de belles crêtes de montagnes et par un ciel admirable de transparence et de pureté. Ce tableau porte la date de 1488, et se trouve placé, pour l'époque de son exécution, entre la fresque de la Trinité et celle de Santa-Maria-Novella, c'est-à-dire dans le temps où l'auteur, ayant acquis la conscience de ses forces, disait à son frère David que, maintenant qu'il commençait à être initié aux secrets de son art, il regrettait qu'on ne lui eût pas donné la circonférence entière des murs de la ville à couvrir de peintures historiques.

Et cependant, ce n'est ni dans cette œuvre, tout admirable qu'elle est, ni même dans celles dont il décora la chapelle Sassetti et le chœur de Santa-Maria-Novella, qu'il a déployé, je ne dirai pas toute la richesse, mais toute la suavité de son pinceau. C'est dans l'église collégiale de San-Gimignano qu'on peut voir le parti qu'il était capable de tirer de certaines inspirations locales, sous l'empire desquelles il est à regretter qu'il n'ait pas été placé plus souvent. Là se trouve une petite chapelle construite par Giuliano da Maiano, sculptée par son frère Benedetto, et destinée à perpétuer la mémoire d'une jeune fille, invoquée dans le pays sous le nom de santa Fina, et morte, à la fleur de l'âge, après de longues et rudes souffrances héroïquement endurées. Ce fut cette mort, avec ses circonstances les plus frappantes, que Ghirlandaïo eut à tracer, en un petit nombre de compartiments, et avec tout le respect dû à l'héroïne et à la dévotion populaire.

L'artiste se pénétra si bien de cette double obligation, que son génie, secouant pour une fois ses entraves habituelles, plana, pour ainsi dire, dans les régions familières aux peintres mystiques, et produisit une œuvre que n'auraient désavouée ni Benozzo Gozzoli ni fra Angelico da Fiesole. D'un côté, on voit la jeune sainte réduite au dernier état de maigreur et comme transfigurée par la souffrance, dont le terme prochain lui est annoncé par une vision ; de l'autre, on la voit étendue morte, et, malgré la lourdeur de la retouche qui a compromis la finesse des contours, il est impossible de contempler sans émotion ce visage vraiment céleste, sur lequel est empreinte la confiance joyeuse qui accompagna le dernier soupir. Deux guérisons subites, celle de sa nourrice paralysée, et celle d'un enfant aveugle, sont les prémices des miracles qui provoqueront sa canonisation, et pour exprimer la joie du Ciel à l'acquisition de cette belle âme, c'est un ange qui sonne le glas funèbre à la cloche de la paroisse. Pourquoi les sujets légendaires analogues à celui-ci ne se trouvèrent-ils pas plus souvent sous le pinceau de Ghirlandaïo !

Il avait eu pour collaborateur, dans cette chapelle de Santa-Fina, un nouveau disciple, nommé Sébastiano Mainardi (1), qui devint bientôt membre de cette pieuse famille par son mariage avec la demi-sœur de son maître ; et c'est cette demi-sœur, nommée Alessandra, et bien éloignée assurément d'offrir le type d'une beauté idéale, qui figure, comme Madone, dans

(1) La ville de San-Gimignano conserve encore plusieurs ouvrages de ce Sébastiano Mainardi ; il y en a quatre ou cinq dans l'église de Saint-Augustin, dont aucun ne justifie l'espèce d'engouement dont Ghirlandaïo se prit pour son jeune beau-frère. Son meilleur ouvrage est à Santa-Croce, dans la chapelle des Baroncelli : saint Thomas recevant la ceinture de la Vierge.

une quantité de tableaux peints par son frère, notamment dans ceux de l'Adoration des Mages, où le jeune époux, reconnaissable à sa noble physionomie et à son beau profil, est représenté sous les traits d'un roi adolescent. Les autres rôles sont ordinairement distribués entre les deux frères et élèves de Ghirlandaïo, David et Benedetto, auxquels il adjoignit plus tard son fils Ridolfo ; de sorte que son Naturalisme, comparé avec celui de fra Filippino Lippi, serait comme le culte de la famille, comparé avec le culte de la plus honteuse des idoles.

Enfin, en 1490, Ghirlandaïo mit la dernière main à la grande peinture du chœur de Santa-Maria-Novella, pour l'exécution de laquelle il avait fallu sacrifier les restes d'un magnifique ouvrage d'Orgagna. Sur la muraille, à droite, l'artiste a représenté l'histoire de saint Jean-Baptiste ; à gauche, celle de la sainte Vierge, et, au fond, quelques traits de la vie de saint Dominique et de saint Pierre martyr. Je ne m'arrêterai pas à décrire cette immense composition, sur laquelle on pourra trouver, dans Vasari, de très-amples détails ; il suffira de constater et de signaler le genre de progrès qu'elle présente, quand on la compare aux œuvres précédentes de Ghirlandaïo. Dans le couvent d'Ognissanti, où il avait peint la Cène dix ans auparavant, son coloris est encore faible, particulièrement dans les carnations ; ici, au contraire, tous les effets de lumière directe et de lumière réfléchie sont soignés et calculés de manière à fondre heureusement l'une et l'autre avec les demi-tons qui sont auprès, et à soutenir fermement partout le ton local. Quant au Naturalisme, qui tient aussi une large place dans la plupart de ces compartiments, il participe trop au caractère grandiose de toute la composition ; tous ces portraits

qui sont placés là, comme pour servir de cortége aux principaux personnages, ont trop de dignité dans leur maintien, leurs costumes sont trop pittoresques, enfin leur présence contribue trop à l'harmonie et à la majesté de l'ensemble, pour qu'il soit possible à l'imagination de désirer autre chose.

Que dire du tableau du maître-autel, ou plutôt des tableaux qui en composaient le tabernacle et qui ont été dispersés dans les galeries étrangères (1), pour faire place à un hideux ouvrage de Sabatelli, qui était à la fois un défi outrageant au bon goût, et un démenti aux traditions spécialement dominantes chez les religieux Dominicains auxquels appartient ce temple?

L'imagination toute chrétienne de Ghirlandaïo avait été frappée, pendant son séjour à Rome, de la beauté des anciennes mosaïques, et il avait coutume de dire que ce genre de monuments était la vraie peinture pour l'éternité. Cette impression s'était tellement renforcée par l'âge, que, dans les dernières années de sa vie, la mosaïque devînt, pour ainsi dire, sa passion dominante (2), passion qu'il fit partager à son frère David, qui fut successivement chargé de décorer la façade du Dôme d'Orvieto et celle du Dôme de Sienne (1493). Ce ne fut pas Laurent de Médicis, comme le prétend à tort Vasari, qui cautionna l'un ou l'autre de ces deux artistes pour l'exécution de ce dernier travail ; non, les encouragements prodigués à Ghirlandaïo par ce magnifique patron se bornèrent à un tableau pour l'abbaye de Saint-Juste, près de Volterra, et à certaines

(1) L'ancien autel fut détruit en 1804, et les tableaux qui composaient le tabernacle furent presque tous achetés pour les galeries de Munich et de Berlin. Deux figures de saints furent achetées pour la collection de Lucien Bonaparte.

(2) Il avait terminé, dès 1490, la mosaïque qu'on voit au-dessus d'une des portes latérales du Dôme.

nudités mythologiques qui étaient en rapport avec le goût dominant du siècle et de la dynastie. Assurément elles n'étaient pas en rapport avec le goût du peintre, tout naturaliste qu'il était, lui, dont les descendants, jusqu'à la quatrième génération, montrèrent une prédilection héréditaire pour la pratique des plus hautes vertus ascétiques, et dans l'âme duquel les prédications de Savonarole, mort la même année que lui (1498), durent avoir un certain retentissement ; même on peut dire que son fils était parmi les peintres qui se ressentirent toute leur vie de la violente secousse que ce grand moine avait donnée aux âmes. Ridolfo Ghirlandaïo, dès son enfance, fut entouré des influences les plus heureuses. Son père, qu'il venait de perdre, avait toujours professé une vénération particulière pour l'ordre religieux dont son patron avait été le fondateur ; c'était dans une église de Dominicains qu'il avait peint son plus magnifique chef-d'œuvre (1), et c'était, comme nous avons déjà dit, dans cette même église que la famille des Ghirlandaïo avait sa sépulture (2). De plus, les compagnons et les maîtres qui furent donnés à Ridolfo ou qu'il se donna lui-même, avaient tous mis plus ou moins en pratique les hautes doctrines que Savonarole s'était efforcé d'inculquer aux artistes. Il avait été dirigé dans ses premières études par ses deux oncles, David et Benoît, peintres fort médiocres et justement oubliés, heureusement leur influence sur Ridolfo fut de courte durée et promptement effacée par celle de fra Bartolomeo d'abord, et un peu plus tard par celle de Raphaël. L'année même qui précéda l'arrivée de ce dernier à Florence, Ridolfo, qui n'avait encore que dix-neuf ans, exécuta

(1) Dans l'église de Santa-Maria-Novella.
(2) Vasari, *Vita di Ridolfo Ghirlandaïo.*

le magnifique tableau qui est au Louvre, et auquel sa date ajoute encore un nouveau prix. La Vierge qui reçoit avec humilité la couronne immortelle des mains de son fils, en présence de la hiérarchie céleste, est une figure tout à fait Péruginesque pour le type comme pour les proportions ; quelques-uns des anges paraissent également imités de l'école Ombrienne, et parmi les personnages qui occupent la partie inférieure il y a un saint François ravi en extase, qui rappelle les inspirations les plus heureuses du Pinturicchio et du Pérugin. Plusieurs autres de ses compositions, telles qu'elles sont décrites par Vasari, paraissent littéralement empruntées à ces deux grands maîtres. De ce nombre était un tableau de la Nativité, qu'il fit pour le couvent de Castello, avec toute l'application dont il était capable (1) et où il avait représenté de son mieux le sujet de prédilection des peintres ombriens, c'est-à-dire la Madone en adoration devant l'enfant Jésus dans la crèche ; et par une combinaison qui se rattachait probablement à une dévotion particulière, il y avait mis un saint François à genoux, et dans le fond un paysage de la plus grande beauté, où il était facile de reconnaître les rochers si pittoresques de l'Avernia, près desquels le saint avait reçu les stigmates (2). Soit qu'il eût visité ces lieux et le sanctuaire d'Assise en dévot pèlerin, soit qu'il eût reçu de seconde main les inspirations mystiques dont cette montagne sainte était devenue le centre, toujours est-il certain qu'il les adopta préférablement aux inspirations bien différentes que lui offraient les écoles nationales et sa propre famille.

Des dispositions si heureuses cultivées et affermies

(1) Vasari.
(2) Vasari.

par des maîtres comme fra Bartolomeo et Raphaël, devaient nécessairement produire des choses extraordinaires ; malheureusement les peintures qu'il fit pour plusieurs églises de Florence en ont disparu presque toutes; les belles fresques dont il avait décoré le monastère des Anges par amitié pour son frère Barthélemy qui y avait pris l'habit religieux sont détruites depuis bien longtemps et pour apprécier les créations véritablement poétiques de cette imagination si gracieuse et en même temps si chrétienne, l'on est réduit à un petit nombre de chefs-d'œuvre disséminés entre Florence, Prato, Pistoïa, la France et l'Allemagne (1). Celui qu'on voit dans l'église de Saint-Pierre à Pistoïa, est le plus admirable de tous et sans contredit le plus magnifique trésor d'art que possède cette ville, l'une des mieux partagées de la Toscane. Ce n'est rien de nouveau pour la composition du sujet et pour l'agencement des personnages entre eux puisque c'est tout simplement une Madone avec l'enfant Jésus et quatre saints répartis des deux côtés de son trône ; mais quelle richesse de poésie dans cette simplicité ; comme on reconnaît aisément le disciple de Raphaël dans le relief de ces formes si élégantes, dans ce coloris si suave et si harmonieux, dans ces contours si pleins de grâce et de vie, dans ces airs de tête encore plus inaccessibles que tout le reste à la description ! Si l'on aborde ce tableau dans un de ces moments trop rares où l'âme a absolument besoin d'admirer, il approche

(1) Je veux parler du tableau de l'Assomption qui est au musée de Berlin. La Vierge, portée par un nuage, est entourée d'un chœur d'Anges. Au-dessus on voit les Apôtres qui n'ont trouvé que des fleurs dans le tombeau, conformément à la légende. Cet ouvrage est évidemment postérieur à celui du Louvre, avec lequel il a d'ailleurs beaucoup de ressemblance pour l'ordonnance et la composition.

assez de la perfection pour la faire passer de l'enthousiasme à l'extase et pour y graver quelque chose qui pourra compter parmi les impressions ineffaçables.

Une production presque aussi précieuse du pinceau de cet artiste se trouve à Florence dans la galerie des Uffizj, c'est la représentation de deux miracles opérés par saint Zanobi, patron des Florentins ; l'un de son vivant, quand il ressuscite le fils d'une pauvre femme qui avait étendu le cadavre sur son passage, l'autre après sa mort et à l'occasion de la translation de ses reliques dans la cathédrale, quand un ormeau planté à l'endroit où l'on voit aujourd'hui une colonne en face d'une des portes du baptistère, ayant été touché en passant par le cercueil qu'on portait en procession, reprit tout à coup sa parure de printemps au cœur de l'hiver, et se couvrit miraculeusement de feuilles et de fleurs (1).

Chacune de ces deux traditions populaires a été traitée séparément par Ridolfo (2), et s'il a mieux réussi dans l'une que dans l'autre, cela tient moins à l'inégalité des inspirations qu'à la différence des sujets dont l'un présente un point très-culminant dans le moment où la prière de la malheureuse mère est exaucée en présence d'une foule émue qui prête aux contrastes les plus pittoresques, tandis que la liaison entre un cercueil qui passe et un arbre qui reverdit ne pouvait être indiquée qu'à l'aide d'une narration verbale ou écrite. Du reste, ce tableau ne laisse rien à désirer sous

(1) Le même sujet fut traité par Ghiberti en bas relief sur la châsse même du saint qui est dans une des chapelles de la cathédrale.

(2) Les deux tableaux sont de dimensions égales ; ils avaient été commandés à l'artiste par la confrérie de Saint-Zanobi pour être placés de chaque côté d'une Annonciation de Mariotto Albertinelli qu'on voit encore dans la galerie des Uffizj.

le rapport de l'exécution et du caractère et je doute que l'école Florentine ait jamais rien produit de si parfait pour la beauté du coloris. Celui qui sert de pendant réunit tous les mêmes genres de mérites ; mais il possède par-dessus tout le mérite de l'expression et de la poésie, et la scène de la résurrection de l'enfant y est rendue avec toute la verve qu'exigeait une composition si éminemment dramatique. Le disciple chéri de Ridolfo Ghirlandaïo fut un certain Michel qui n'est connu dans l'histoire que sous le nom de Michele di Ridolfo : ils exécutèrent un très-grand nombre d'ouvrages en commun pour les églises de Florence ; le charmant tableau qui orne une des chapelles latérales de l'église de San-Spirito peut donner une idée des œuvres que produisit l'association de leurs pinceaux. Celui-ci se ressent à tel point de l'influence des modèles Ombriens qu'elle paraît là comme une importation étrangère au milieu des produits de l'école nationale ; on dirait d'une esquisse de Raphaël à laquelle un disciple florentin avait mis la dernière main, tant le choix des formes, le caractère idéal des types, les airs de tête et en général l'esprit du contour rappellent la première manière de ce grand maître. Vasari nous dit qu'après la mort de Ridolfo, qui eut lieu en 1560, son disciple chéri continua de travailler avec la même ardeur, mais il ne paraît pas avec le même succès.

Les oscillations qui marquèrent la carrière de Filippino Lippi, ne sont pas moins intéressantes à suivre. Orphelin dès l'âge de neuf ans, il put échapper à l'influence que son père aurait inévitablement exercée sur lui, et, quand il fut en âge de choisir entre Fra Diamante, que l'autorité paternelle lui avait désigné pour maître, et Sandro Botticelli, dont les tendances

devenaient de plus en plus mystiques, ce fut à ce dernier qu'il donna la préférence, mais sans se soustraire complétement à l'empire des traditions domestiques. Il fut donc aussi, lui, peintre naturaliste ; mais il le fut sans scandale et en choisissant plus heureusement ses modèles, comme on peut le voir dans le ravissant tableau de l'église de la Badia, qu'il peignit à l'âge de vingt ans (1480), et dont toutes les figures sont des portraits de famille. Le saint Bernard en est le principal personnage, et la Vierge qui lui apparaît, et les anges dont elle est accompagnée, sont tout simplement une mère entourée de ses enfants ; mais quelle mère et quels enfants, comparés avec les productions analogues du pinceau du moine Lippi !

Il y a une grande ressemblance, tant pour la manière que pour les types, entre cet ouvrage de la première jeunesse du peintre et celui qu'on ne se lasse pas d'admirer dans l'église de San-Spirito (1). De plus, l'un et l'autre sont ornés de fonds de paysage qui ajoutent singulièrement à l'effet général de la composition. Mais le dernier de ces deux tableaux est très-supérieur à l'autre pour le sentiment et l'expression ; la Vierge est encore un portrait, mais ennobli par une sorte de gravité mélancolique, avec laquelle s'harmonise admirablement le mouvement de l'Enfant-Jésus, qui se penche tristement pour jouer avec la croix du petit saint Jean. On reconnaît ici l'élève de Botticelli. Toutes les fois que Filippino prenait cet artiste pour modèle, ses compositions étaient sûres de gagner, sinon en grâce, du moins en profondeur et en élévation. On en trouve une autre preuve, mais d'un genre tout différent, dans une œuvre, de plus grandes di-

(1) Le donataire si pieusement agenouillé est ce Tanai dei Nerli, qui fut un des bourreaux les plus acharnés de Savonarole.

mensions, qu'on voit à la galerie des Uffizj, et qui représente la Vierge assise sur un trône entre plusieurs saints. Il y a une certaine lourdeur dans le dessin, à cause du peu d'aptitude qu'avait Filippino Lippi aussi bien que Botticelli, à tracer des figures qui dépassaient certaines proportions ; mais il y a de la noblesse dans les têtes, et cette qualité ne pouvait pas être le fruit d'études faites d'après les traditions paternelles.

Ce tableau fut placé dans une des salles du palais public, et c'était peut-être la première fois qu'on décernait un pareil honneur à un peintre de vingt-cinq ans ; mais ce privilége n'était rien en comparaison d'un autre qu'il obtint précisément à la même époque, et auquel il doit de figurer dans l'histoire de l'art, comme continuateur de Masaccio. On comprend que je veux parler des fresques de la chapelle Brancacci, dans l'église des Carmes, pour l'achèvement desquelles on semblait attendre, depuis quarante ans, un peintre qui ne fût pas trop indigne de cette succession. Cette tâche échut donc à Filippino Lippi (1484), et le long intervalle qui s'était écoulé, depuis la mort de Masaccio, donnait le droit d'espérer de notables perfectionnements, à cause des progrès de tout genre que la peinture avait faits depuis le milieu du xve siècle.

Mais ici l'attente publique se trouva presque complétement trompée. La seule supériorité que les compartiments peints par Lippi offrent sur ceux de son devancier, consiste dans un procédé plus simple de la fresque, procédé qui donne lieu à une plus grande transparence dans les teintes ; Masaccio, pour produire le relief, était obligé d'épaissir la couleur et presque de modeler, d'où il résulte que ce qui suffisait à l'un comme ton local pouvait servir de lumière

à l'autre. Dans tout le reste, il est impossible de n'être pas frappé de la supériorité de Masaccio. Les qualités gracieuses du pinceau de Filippino n'étaient pas de mise dans un sujet si sérieux, et ses costumes arbitraires, et souvent de mauvais goût, figurent bien mal à côté de la simplicité grandiose et des plis si bien entendus qu'on remarque dans les draperies de Masaccio. La différence est encore plus frappante dans les types et les caractères des personnages ; si on retranchait des fresques de Filippino les portraits de contemporains qu'il y a introduits, on est obligé de convenir qu'elles perdraient leur principal intérêt (1). Ce n'en est pas moins son œuvre la plus importante en ce genre et la plus exempte des défauts inhérents à sa manière, défauts qui ne firent que s'aggraver en lui avec l'âge. Il n'avait pas encore trente ans, quand il fut chargé de peindre, dans une chapelle de l'église de Santa-Maria-Novella, l'histoire de saint Philippe et de saint Jean. Il suffit de jeter un coup d'œil sur cette série de compositions, pour s'apercevoir que l'artiste ne prenait pas son sujet au sérieux, On dirait que, pour le traiter, il s'était replacé, par un effort d'imagination, sous l'influence des traditions paternelles. Il n'y a pas un personnage dont le rôle soit compris, pas une scène qui soit rendue avec les conditions imposées par le bon goût à ce genre de représentations. Les costumes y sont fantastiques, et les détails accessoires occupent une place disproportionnée. A travers toute cette mêlée d'actions plus ou moins violentes, se

(1) Les compartiments peints par Filippino Lippi sont : à gauche, saint Pierre visité par saint Paul dans sa prison, puis un groupe de dix figures placées entre deux portions de fresque peintes par Masaccio ; à droite le crucifiement de saint Pierre, saint Pierre et saint Paul devant le proconsul, et enfin saint Pierre délivré de prison.

trouvent jetés pêle-mêle des monuments antiques, des armes, des trophées, des bas-reliefs, et même un arc-de-triomphe que l'artiste a eu l'étrange idée de surcharger d'ornements du plus mauvais goût.

Filippino Lippi avait rapporté tout ce butin de son voyage de Rome, quand il était allé peindre la chapelle du cardinal Caraffa, dans l'église de la Minerve, en 1489. Il échoua dans cette tâche pour les mêmes causes qui l'avaient fait échouer dans la précédente. Aucune des qualités gracieuses et superficielles de son pinceau ne pouvait recevoir ici son application, et il fallait bien méconnaître la nature et la portée de son talent, pour lui demander de tracer une histoire aussi imposante que celle de saint Thomas d'Aquin, avec des représentations symboliques des vertus et des vices. C'était là qu'il aurait eu besoin, plus que jamais, de s'inspirer des leçons et des exemples de Sandro Botticelli.

Cette inspiration salutaire, qu'il perdait presque toujours de vue dans ses peintures à fresque, lui revenait plus ou moins dans ses tableaux d'autel, et c'est ainsi qu'il faut expliquer les essais de symbolisme religieux qu'il a hasardés dans quelques-uns d'entre eux. Le grand et magnifique tableau de l'Adoration des Mages, qu'on voit aux Uffizj, dans la salle de Baroccio, ne présente pas seulement, pour la satisfaction de l'œil, ces fragments de temples ruinés, foulés aux pieds de la Vierge et de l'Enfant-Jésus. Pour un peintre imbu des idées de Botticelli, ceci ne pouvait être un remplissage.

Cette influence est encore plus triomphante dans le délicieux tableau que Filippino Lippi peignit en 1501, c'est-à-dire vers la fin de sa carrière, dans l'église de Saint-Dominique, à Bologne. On peut dire que jamais

son pinceau ne fut plus suave, ni ses types plus heureusement choisis. C'était, après vingt années d'oscillations entre son bon et son mauvais génie, une suprême réminiscence des inspirations sous l'empire desquelles il avait exécuté le tableau de la Badia et celui de San-Spirito.

Son dernier ouvrage, destiné à l'église de l'Annonciation, et conservé dans l'Académie des beaux-arts, n'offre qu'un intérêt purement historique. La partie supérieure, qui fut seule achevée par lui, semble annoncer dans son auteur un commencement de déclin, bien qu'il fût encore dans toute la force de l'âge ; et la partie inférieure, qui est de la main de Pérugin, est le triste produit d'une décadence encore plus marquée (1505).

On peut dire, en résumé, que Filippino Lippi ne s'éleva jamais au-dessus des régions moyennes dans ses conceptions artistiques, mais qu'il sut exploiter, avec une supériorité incontestable, une portion assez vaste du domaine du Naturalisme. Il fut à la fois grand coloriste, gracieux paysagiste, excellent miniaturiste, peintre de portraits et peintre décorateur. Ce fut surtout dans ce dernier genre de composition qu'il surpassa, au rapport de Vasari, tous ses contemporains et ses devanciers. C'était à lui qu'on demandait les décorations pour les fêtes publiques, pour les mascarades et autres divertissements populaires, et ce fut surtout à ce titre qu'il fut si vivement regretté de la jeunesse Florentine.

La carrière de Cosimo Rosselli fut marquée par le même défaut d'unité. Tantôt il se mettait à la suite des peintres naturalistes, tantôt il manifestait des tendances tellement prononcées dans la direction contraire, qu'on était tenté de le prendre, sinon pour un

disciple immédiat, au moins pour un continuateur de fra Angelico ; et c'est ce qui explique l'opiniâtreté avec laquelle on a attribué à ce dernier certains tableaux de Cosimo Rosselli. Le fait est qu'il commença son apprentissage, à quatorze ans, sous Neri di Bicci, lequel avait étudié lui-même sous Benozzo Gozzelli, de manière que le jeune apprenti trouvait, chez son maître, une sorte d'écho affaibli des traditions mystiques ; mais ces premières impressions durent être compromises pendant quelque temps par d'autres influences auxquelles il faut attribuer l'espèce de déviation que subit son talent, quand il peignit la sainte Barbe qu'on voit à l'Académie des beaux-arts, et qui ne pèche pas moins par la faiblesse du dessin que par celle du caractère.

Les produits de son pinceau sont tellement rares pendant les vingt-six années qui s'écoulèrent entre l'époque de son premier apprentissage et celle où il fut appelé à Rome par le pape Sixte IV (1474), qu'on ne sait comment expliquer cette longue interruption. Il était le plus âgé de tous les peintres qui concoururent à la décoration de la chapelle Sixtine ; mais il n'avait sur ses collaborateurs que ce genre de supériorité, et Vasari nous dit que, se sentant faible d'invention et de dessin, il avait cherché à suppléer à cette double faiblesse, en prodiguant les reliefs dorés et l'outremer le plus fin.

Il faut qu'une impulsion extraordinaire ait été communiquée, vers la fin du xve siècle, à l'âme et au talent de Cosimo Rosselli, pour que son pinceau, jusqu'alors si lourd et si naturaliste, ait pu produire en 1486, c'est-à-dire douze ans après les peintures du Vatican, la fresque vraiment merveilleuse qu'on voit dans l'église de Saint-Ambroise, à Florence, et qui

semble être une tardive réminiscence des leçons qu'il avait prises, dans sa première jeunesse, d'un élève de Benozzo Gozzoli ; car cette composition ressemble beaucoup, pour le style, à celle de ce dernier artiste, qui existe dans la chapelle du palais Ricardi. La fresque de Saint-Ambroise représente la translation d'un calice miraculeux au palais épiscopal, et renferme des groupes qui ne seraient pas indignes du pinceau de Raphaël, tant il y a de pureté dans les formes et d'expression dans les visages, tant il règne de goût dans l'ordonnance générale et dans la manière de traiter toutes les parties accessoires. Le seul reproche qu'on puisse faire à ce chef-d'œuvre, c'est qu'il a trop de beautés entassées dans un petit espace, et qu'il faut un procédé de décomposition préliminaire pour les apprécier toutes. Parmi tous les portraits qui y sont accumulés, il y en a un que Vasari signale plus particulièrement à l'attention du spectateur, c'est celui du célèbre Pic de la Mirandole, qui est, dit l'historien, d'une vérité saisissante. Entre tous les groupes disséminés sur les divers plans, il y en a un au milieu duquel on distingue un jeune homme d'une grande pâleur et d'une grande beauté, soutenu des deux côtés et à moitié affaissé sur lui-même, dans l'attitude d'un malade qui demande et espère une guérison miraculeuse. En un mot, tout, dans cette œuvre, respire tellement la dévotion, l'espérance et la foi, qu'on peut la placer à côté des plus exquises productions de la peinture mystique (1).

Ce fut sous l'empire d'inspirations analogues que

(1) Un document récemment découvert donne la date authentique de cette fresque (1486). Un autre document découvert par Gaye (vol. II, p. 457) prouve que Cosimo Rosselli vivait encore en 1506 et que Vasari s'est trompé en disant qu'il mourut en 1484.

Cosimo Rosselli peignit ce Couronnement de la Vierge qu'on voit dans l'église de Santa-Maria-Maddalena dei Pazzi, et qu'on s'est obstiné, pendant longtemps, à regarder comme une œuvre de fra Angelico da Fiesole, bien qu'on n'y trouve ni la délicatesse de touche ni la céleste suavité d'expression qui caractérisent les ouvrages du peintre Dominicain ; mais il y a, dans l'ensemble, quelque chose qui rappelle sa manière et son esprit, et qui prouve qu'il y eut d'heureuses intermittences dans le naturalisme de Cosimo Rosselli.

Celui de Baldovinetti, qui appartient aussi, lui, à cette école mixte, est d'un tout autre caractère, et, s'il fallait qualifier son Naturalisme, pour le distinguer des autres, je dirais que c'était un Naturalisme microscopique. Il s'appliquait tellement à faire ressortir les plus menus détails de ses paysages, qu'on pouvait distinguer, sur le toit des chaumières, les fils et les nœuds de la paille, les moindres mousses qui poussaient sur les pierres, et les deux nuances de verdure sur les deux côtés des feuilles.

Il ne reste de lui que deux ou trois ouvrages connus, dont aucun n'est fait pour donner une haute idée de son talent. C'est à peine si l'on sait qu'il restaura les mosaïques d'Andrea Tafi dans le baptistère ; nul n'est tenté de s'arrêter devant son médiocre tableau de la galerie des Uffizj, et, quant à sa fresque de la cour de l'église de l'Annonciation, elle figure si tristement à côté ou plutôt en tête de celles d'Andrea del Sarto, qu'elle est à peine considérée comme faisant partie de cette série de compositions.

Mais il faut ajouter que tous ses ouvrages de quelque importance ont été détruits. Celui dont la perte est le plus à regretter, est la grande fresque du chœur de l'église de la Trinité, où Baldovinetti avait repré-

senté plusieurs épisodes de l'histoire de l'Ancien Testament. Il y avait un compartiment où l'on voyait la reine de Saba qui venait s'instruire auprès de Salomon, et l'artiste ne manqua pas de placer dans son cortége les portraits des personnages les plus illustres de la république Florentine. C'est la répétition de l'anachronisme très pardonnable que Ghirlandaïo avait commis dans l'église de Santa-Maria-Novella. Si l'on n'avait que le témoignage prolixe de Vasari pour juger du mérite de cette vaste composition, dont il ne reste plus le moindre vestige, on pourrait, sans trop d'injustice, supprimer le nom de Baldovinetti dans l'histoire de l'art ; mais, grâce à la découverte récente d'un document qui le concerne, ce nom se présente à nous avec des recommandations contemporaines tellement imposantes, qu'il n'est plus possible de le passer sous silence. Cette fresque, dont le vandalisme des derniers siècles n'a pas laissé subsister une seule figure, avait obtenu les suffrages de trois artistes éminents, parmi lesquels il y en avait deux dont la compétence, en matière d'art chrétien, n'était égalée par celle d'aucun peintre contemporain : c'étaient Pérugin et Benozzo Gozzoli, auxquels on adjoignit Filippino Lippi, qui n'était certainement pas indigne de cette adjonction. Le document auquel nous devons la connaissance de cette particularité curieuse, nous permet de supposer que, sur la fin de sa carrière, Baldovinetti s'était rapproché des artistes les plus capables d'aider à l'essor de son talent, et que sa vieillesse, comme celle de Cosimo Rosselli, fut mieux inspirée que son début (1).

(1) Ce document, qui porte la date de 1497, prouve que Benozzo Gozzoli vivait encore à cette époque. *Alcuni Documenti artistici non mai stampati.* Firenze, Le Monnier, 1855.

Et que devenait la sculpture entre les mains des successeurs de Ghiberti et de Donatello? L'antagonisme que nous avons signalé entre ces deux grands artistes avait-il continué, après eux, dans l'école Florentine, et cette branche de l'art avait-elle été sujette aux mêmes oscillations que la peinture?

Il semblerait, au premier abord, que les choses dussent nécessairement se passer ainsi : par nécessité intrinsèque, à cause des inspirations communes, et par nécessité extrinsèque, à cause de la pression exercée par des influences irrésistibles, influence de la dynastie, influence des traditions, influence des modèles antiques, dont le nombre et l'empire s'accroissaient tous les jours : de sorte qu'on pouvait craindre avec raison que, dans le domaine de la sculpture, la part de la cité de Dieu ne fût beaucoup plus restreinte que celle de la cité du monde.

Or, ce fut précisément le contraire qui arriva ; et les tendances mystiques, inaugurées par Ghiberti, l'emportèrent si bien sur celles de son rival, dans la dernière moitié du xve siècle, qu'on peut regarder cette courte période comme l'âge d'or de la sculpture chrétienne. Non-seulement elle fut triomphante, mais son triomphe ne fut pas même contesté. Le Naturalisme de Donatello fut désavoué implicitement, même par ceux qui se donnaient pour ses disciples, et l'étude des marbres du jardin des Médicis finit par ne plus occuper qu'une place très-secondaire dans l'éducation des artistes les plus populaires. Il y en a même plusieurs, et ce ne sont pas les moins habiles, dont les œuvres n'offrent pas le moindre vestige de cet apprentissage classique, sans lequel le succès paraissait presque illégitime !

La gloire d'avoir maintenu la sculpture dans cette

voie si contraire aux préjugés contemporains, se partage entre trois hommes qui étaient déjà vieux, quand Donatello, mourut, mais qui lui survécurent assez pour changer la direction qu'il avait imprimée à son art, surtout dans les dernières années de sa longue carrière. Ces trois hardis réactionnaires, nés tous trois à l'ouverture du xve siècle, furent Luca della Robbia, Desiderio da Settignano et Mino da Fiesole.

Nous avons parlé ailleurs des magnifiques travaux, en marbre et en bronze, exécutés par Luca della Robbia, pour la décoration intérieure de la cathédrale de Florence et exécutés avec une telle perfection, qu'on n'aurait pu rien attendre de mieux de Donatello lui-même. Il n'aurait tenu qu'à lui de poursuivre le cours de ses succès et de devenir le rival de ce grand artiste pour la sculpture monumentale ; car on pouvait attendre tout de celui qui avait fait les chœurs d'anges au-dessous de l'orgue, et qui avait exécuté ce chef-d'œuvre avant d'avoir atteint sa quarantième année ; mais quand il eut inventé, un peu plus tard, le procédé bien autrement expéditif à l'aide duquel il pouvait, dans un temps donné, décupler le nombre de ses produits, sans compromettre en rien la pureté du dessin, ni le charme de l'expression, il se laissa séduire par l'attrait de sa propre découverte, et cette faiblesse fut d'autant plus incurable qu'il trouva dans ses concitoyens un nombre de complices, toujours croissant, pendant les longues années qu'il vécut encore.

Son but n'était pas de substituer les statues en terre cuite vernie aux statues en marbre, ni d'empiéter en rien sur le domaine d'un art qu'il cultivait lui-même avec trop de succès pour n'en pas respecter les prérogatives Il ne voulait point rivaliser avec la statuaire, proprement dite, ni avec la peinture, comme le firent

les artistes sortis de son école. Ce qu'il eut d'abord en vue, ce fut d'exécuter des bas-reliefs appropriés à la décoration extérieure ou intérieure des édifices religieux, et qui pussent remplacer avec avantage, sous le rapport de la résistance et de la durée, les fresques et les mosaïques destinées à remplir les vides de l'architecture. Les deux ouvrages qui surmontent l'entrée des deux sacristies du Dôme, et qui furent son premier essai en ce genre (1), ne sont là qu'à titre d'ornementation architecturale, et il faut en dire autant de ceux qui restent de lui à Florence, comme les médaillons emblématiques sur le mur extérieur d'Or-San-Michele, comme le couronnement de la Vierge au-dessus de l'église d'Ognissanti, la madone du *Mercato-Vecchio* et surtout celle de San-Pierino, qu'on peut regarder comme une des plus gracieuses entre toutes ses productions. Il fut un temps où la liste en eût été bien longue et où les yeux du voyageur qui parcourait la ville ou visitait les palais, les rencontraient, pour ainsi dire, à chaque pas. Aujourd'hui, le nombre en est bien diminué, grâce à la ligue scandaleuse des vandales spéculateurs avec les vandales propriétaires; mais il en reste encore assez pour nous donner une idée du goût exquis avec lequel il évitait les piéges que lui tendait la facilité même de son procédé. Jamais le champ dont il dispose n'est surchargé de figures, les attitudes sont simples et naturelles, c'est le style monumental avec toutes ses conditions.

Nulle part, il ne les a mieux remplies que dans les deux bas-reliefs du Dôme, représentant, l'un la Résurrection, l'autre l'Ascension de Notre-Seigneur. On y

(1) Le bas-relief de l'Ascension est de 1446, et Vasari dit que celui de la Résurrection est antérieur. Les sculptures de l'orgue furent faites avant 1438.

voit déjà toutes les qualités qui le distingueront de ses élèves, mais on y voit aussi un commencement de concessions faites au Naturalisme, en matière de coloris. Les arbres sont de couleur verte et les cheveux sont distingués par une légère nuance brune qui est à peine perceptible. Je ne dis rien des rehauts d'or qui ajoutent à l'élégance des figures, et qui sont d'ailleurs en parfaite harmonie avec la teinte dominante. Peu à peu il en vint à appliquer son procédé aux vêtements de ses personnages, et, quoiqu'il laissât presque toujours intacts le modelé et l'émail blanc du visage, l'expression en fut quelquefois altérée par la complication des reflets. Il faut qu'il ait été lui-même frappé de ces inconvénients, après qu'il eut terminé les travaux de décoration dans la salle capitulaire de Santa-Croce, regardée justement comme une des plus parfaites créations de Donatello. Le décorateur devait viser à se montrer digne de l'architecte. Il y avait des vides à remplir au dehors et au dedans. Ils le furent tous, mais pas avec le même succès, et les quatre Évangélistes, suspendus aux pendatifs de la coupole, parurent tellement vulgaires avec leurs vêtements polychrômes, que Luca della Robbia, chargé plus tard d'un travail du même genre dans l'église de San-Miniato, se garda bien de retomber dans la même faute. Aussi ce dernier ouvrage est-il supérieur à l'autre, bien qu'il appartienne à la vieillesse de l'artiste qui, à la vérité, n'entreprenait alors rien d'important sans le secours de son neveu Andrea.

Une seule fois, depuis la découverte de son procédé favori, il lui arriva de s'en laisser distraire pour sculpter un grand monument en marbre. C'était en 1454, avant qu'il eût aucun collaborateur dans sa famille. Ce monument, qui se trouve aujourd'hui dans

l'église de Saint-François de Paul, hors des murs, était celui de l'évêque Federighi, et le style en est tellement grandiose, qu'il est impossible de ne pas regretter que le génie plastique de Luca della Robbia ne se soit pas plus souvent tourné de ce côté-là La figure principale n'est pas moins remarquable pour le caractère que pour le travail du ciseau, et les deux anges qui soutiennent le médaillon rappellent par la beauté de leurs formes et par la grâce de leurs mouvements ceux qu'on admire sur les reliquaires de Ghiberti. Mais ce qui fait l'originalité de ce tombeau, c'est la guirlande de fleurs blanches, à signification symbolique, qui est tracée tout autour, d'après le procédé inventé par l'artiste, et qui conserve encore, après quatre siècles, toute la fraîcheur qu'elle avait après quatre jours. On n'en peut pas dire autant du monument lui-même, qui a perdu, entre autres décorations, les dorures dont étaient rehaussées certaines parties accessoires, ce qui n'empêche pas ce monument d'être un des plus beaux chefs-d'œuvre de la sculpture sépulcrale au xve siècle, et l'on comprend qu'Averulino, l'écrivain didactique le plus accrédité de cette époque, ait placé son auteur sur la même ligne que Donatello.

Très-peu d'années après, commence la participation du neveu aux travaux de l'oncle, et cela dure jusqu'en 1471, date du testament de ce dernier et de sa renonciation, non-seulement à la sculpture, trop fatigante pour son grand âge, mais aux fonctions consulaires dont on l'avait investi malgré lui (1). Distinguer ce

(1) Voir le document dans Gaye, *Carteggio*, etc., vol I, p. 185. Voici les propres paroles : *Dicens et asserens se esse et ætate et infirmitate adeo gravatum, quod sine periculo suæ personæ dictum officium commode exercere non posset.*

qu'ils firent en commun, de ce que chacun d'eux fit séparément durant cette période décennale, serait absolument impossible. Tout ce qu'on peut dire, d'une manière générale, c'est que toutes les fois que les bas-reliefs sont subordonnés à l'ordonnance architecturale, et que l'émail est d'un ton plus transparent, il faut y voir la main de Luca, ou, du moins, son influence très-prononcée. Mais naturellement cette influence alla toujours en diminuant, et il fallait qu'en 1471 Andrea, jeune encore, eût déjà réalisé d'énormes profits pour son propre compte, puisque son oncle en conçut, non pas de la jalousie, mais des scrupules, comme si, en enseignant à son neveu un art qui l'avait enrichi, et qui devait, selon lui, l'enrichir encore davantage, il s'était rendu coupable d'injustice envers les autres membres de sa famille (1).

D'après la distinction approximative que nous venons d'établir, il y a deux édifices à la décoration desquels ils durent travailler l'un et l'autre, savoir : l'hospice de Saint-Paul, sur la place de Santa-Maria-Novella, et l'hospice des Enfants-trouvés, sur la place de l'Annonciation. Tous deux sont précédés d'un élégant portique au-dessus duquel sont distribués, en guise d'ornementation, des médaillons renfermant des figures ou des groupes, qui servent pour ainsi dire d'enseigne à chacun de ces édifices. Le premier a une décoration plus riche et plus variée. On voit, aux deux extrémités de la frise, les portraits de l'oncle et du neveu, mais avec des dates tellement distantes l'une de l'autre,

(1) Luca dit dans son testament, en parlant de son neveu Andrea : *Quod ipse Andreas mediante industria dicti Lucæ et ejus documentis habet artem lucrativam adeo quod usque in hodiernum diem satis superlucratus est, et hodie superlucratur, et in futurum actus est superlucrari.*. Gaye, *Carteggio*, etc., vol. I, p. 185.

qu'il est difficile de les admettre à titre de données chronologiques (1). Ensuite les bas-reliefs des huit autres médaillons conservent, sous le vernis et la poussière, une telle grâce de mouvement, une telle intensité d'expression, qu'on est obligé de convenir que, sous ce rapport, le ciseau des sculpteurs est rarement allé plus loin. Enfin il est impossible de n'être pas frappé de la beauté des deux figures en haut-relief qui surmontent l'une des portes d'entrée, sous le portique, et qui représentent la rencontre, si expressivement affectueuse, de saint François et de saint Dominique. Les bas-reliefs de l'hospice des Enfants-Trouvés sont de moindres dimensions, mais d'un goût plus conforme à celui de Luca, tant pour le modelé des formes que pour la sobriété des couleurs. On dirait que toutes ces têtes enfantines ont été faites d'après des études qui devaient servir à composer des groupes d'anges ou des saintes familles. Il était impossible de mettre dans l'accomplissement de cette tâche un sentiment plus vrai, et l'on voit à quel point le cœur de l'artiste s'intéressait à l'ouvrage de ses mains, par la manière dont il a représenté ces pauvres petits êtres, plus ou moins enveloppés de leurs langes, comme s'il avait voulu exprimer les divers degrés de nudité dans lesquels on les exposait.

Il y a dans la petite église romane des Santi-Apostoli un tabernacle d'un goût si exquis, tant pour le dessin général que pour les détails de l'ornementation, qu'il serait impossible de n'y pas voir un ouvrage et même un des meilleurs ouvrages de Luca della Robbia, si la lourde guirlande, aux couleurs ternes, qui

(1) La date sous le buste de Luca est 1451, celle sous le buste d'Andrea est 1491.

retombe des deux côtés, n'accusait pas une main beaucoup moins habile et moins délicate que celle qui a fait les deux anges de moyennes dimensions, dont la beauté frappe d'abord les regards. Cette première impression est encore fortifiée par l'espèce de fluide lumineux dont les figures et les moulures paraissent revêtues, par suite des teintes qu'y ont laissées les dorures dont elles étaient rehaussées, et dont on aperçoit encore quelques traces. Or, nous savons que ce procédé supplémentaire était pratiqué par le chef de la famille ; et c'est une raison de plus pour regarder ce délicieux monument comme une œuvre commune de l'oncle et du neveu.

Il n'en est pas de même des travaux de décoration exécutés dans l'église *della Madonna delle Carceri*, à Prato, église qui ne fut construite par Giuliano da San-Gallo (1485) que quand Luca della Robbia avait cessé de vivre. C'est donc à Andrea seul qu'il faut attribuer l'exécution des terres cuites émaillées qui s'y trouvent. C'était la tâche la plus importante qui lui fût jamais échue ; car pour la gracieuse combinaison des lignes, pour l'harmonieuse distribution des parties et pour la majesté de l'ensemble, on n'avait rien vu de si parfait en Toscane, dans la seconde moitié du xve siècle ; et celui qui en était l'architecte s'était montré dans cette construction, à la fois élégante et hardie, l'égal des plus grands maîtres. Il y avait une coupole centrale, comme dans la salle capitulaire de Santa-Croce, par conséquent il y avait quatre pendentifs dans lesquels Andrea della Robbia pouvait encore placer quatre évangélistes ; mais ici ces quatre figures, imitant les bas-reliefs en marbre, ne sont plus affublées de vêtements de diverses couleurs. Cette bigarrure ne se montre que dans la frise qui surmonte les

pilastres, et il faut qu'elle n'ait pas obtenu tout le succès sur lequel on avait compté : car on ne voit plus rien de semblable dans les autres ouvrages du même artiste.

L'époque à laquelle il dut terminer celui-ci coïncide à peu près avec celle qui vit commencer le grand drame religieux et historique, dont Savonarole fut à la fois le héros et la victime. Andrea avait alors pour disciples quatre fils, auxquels il avait communiqué son enthousiasme pour le prédicateur dominicain. Bientôt la préoccupation de l'idéal, et même de l'idéal ascétique, vint absorber toutes les autres, dans cette famille privilégiée, et l'on vit le plus jeune de ses membres, Agostino della Robbia, prendre l'habit religieux dans le couvent de Saint-Marc, tandis que les autres, restés dans l'atelier paternel, transformé en oratoire, aidaient leur père à mouler, sur des médailles, le profil révéré du moine, qui était pour eux tous un nouveau prophète. A dater de cette époque, les affinités instinctives avec l'école mystique, affinités vivaces qui faisaient en quelque sorte partie de son héritage, se développèrent avec un surcroît de verve, de sa part, et avec un surcroît de sympathie de la part des nouveaux patrons que la ferveur de son zèle lui avait procurés. Ces patrons n'étaient pas seulement les Dominicains de Saint-Marc, fiers de posséder un de ses fils ; c'étaient les trois familles religieuses, dans le sein desquelles leurs prévoyants fondateurs avaient déposé les germes les plus vigoureux de régénération, pour le jour où le besoin s'en ferait sentir ; c'étaient les Franciscains restés fidèles à l'esprit de la règle, et surtout les Franciscains de l'Observance, qui, depuis les conquêtes spirituelles de saint Bernardin, étaient devenus l'Ordre le plus populaire et le plus respecté d'un bout à l'autre de l'Italie. Aussi della Robbia ne fut-il ja-

mais mieux inspiré que lorsqu'il travailla pour la décoration de leurs églises et de leurs couvents ; et le lieu où il tira le meilleur parti de ses inspirations, fut précisément celui qu'avait fondé et habité saint Bernardin lui-même dans le voisinage de Sienne. C'est là, dans un des sites les plus pittoresques de ce pays si richement accidenté, qu'on peut voir à quel point il s'était approché des peintres mystiques qu'il avait pris pour modèles. Ici ce ne sont plus des sculptures purement décoratives, subordonnées aux membres d'architecture ; ce sont de véritables tableaux d'autels, représentant, en haut ou en bas-reliefs, au moyen de terres cuites émaillées, les mêmes sujets que d'autres représentaient, sur une surface plane, avec l'huile ou la détrempe. Outre le couronnement de la Vierge, qui est le sujet principal, il y a dans la partie inférieure, en guise de gradins, de petites compositions accessoires auxquelles on voit que l'artiste a travaillé avec un redoublement d'amour. Dans celle où est figurée l'Annonciation, on reconnaît un type emprunté à fra Angelico, sans que cet emprunt ni le procédé de l'émail lui aient rien fait perdre de sa finesse et de sa suavité ; puis il y a une Nativité, traitée à la manière de l'école Ombrienne, et dans la partie supérieure le ravissant profil de sainte Catherine agenouillée, qui prouve que les inspirations locales avaient porté leur fruit. C'étaient toujours des empiètements sur la peinture, mais des empiètements faciles à pardonner. Il y en avait un autre plus dangereux, qu'il ne s'était pas toujours interdit, et dont son oncle Luca lui avait donné l'exemple : je veux dire l'imitation de la nature vivante ou inanimée par la couleur. Ici on n'en aperçoit plus la moindre trace, et l'on peut appliquer la même remarque à peu près à toutes les œuvres d'An-

drea, dispersées sur divers points du territoire Siennois, depuis Poggibonsi jusqu'à Radicofani, dont l'église, par un privilége tout particulier, est comme tapissée de ce genre de produits. Dans celle de San-Lucchese, près de Poggibonsi, ce fut encore pour les Franciscains de l'Observance qu'il exécuta toutes ces statues et bas-reliefs, de grandes et de petites dimensions, dont l'ensemble compose une incomparable décoration pour un des autels. A Santa-Fiora, non loin de Sienne, les yeux sont pour ainsi dire éblouis par la quantité de terres cuites émaillées. On les retrouve dans le chœur et dans une chapelle latérale : ici le couronnement de la Vierge, là son Assomption, l'un et l'autre avec une quantité de figures accessoires, debout ou agenouillées, parmi lesquelles on distingue saint François recevant les stigmates, et saint Jérôme priant dans sa grotte, ce qui indique assez pour quel Ordre religieux cet ouvrage avait été fait. Mais ce qu'il y a de plus ravissant, ce sont les trois compartiments du gradin, dont l'un, représentant la mise au tombeau, n'a rien à envier à la peinture, du moins pour l'intensité de l'expression. La petite ville de Foiano, dans le Val-di-Chiana, est encore plus riche ; car on y trouve trois chefs-d'œuvre de lui, dans trois églises différentes : une Assomption dans la Collégiale, une Ascension avec les douze Apôtres (1502), dans l'église de Saint-Dominique, et dans celle de Saint-François, une grande composition où il y a des Saints et des Anges agenouillés, des miniatures, des portraits de donataires, des Séraphins radieux ; tout cela traité avec une verve qui suppose dans l'artiste, alors plus que sexagénaire (1), des inspirations, ou plutôt des

(1) Un très-beau portrait d'Andrea della Robbia, à un âge en-

aspirations analogues à celles des moines réformés, pour lesquels il travaillait.

Arezzo est encore plus abondamment pourvu d'ouvrages de sa main. Il y a même exécuté des sculptures en marbre, ce qu'il n'a fait pour aucune autre ville. Elles se trouvent dans l'église de Santa-Maria-delle Grazie et sont mêlées à d'autres œuvres plastiques, en terre cuite, de manière à former un ornement d'autel, vraiment grandiose, duquel on serait peut-être tenté de retrancher la bordure de fleurs et de fruits qu'il a cru devoir y ajouter; car son goût est inférieur à celui de Luca pour ce genre d'ornementation. Outre que ce dernier ne mettait dans ses cadres qu'un petit nombre de moulures, il savait combiner plus heureusement les emprunts qu'il faisait au règne végétal ou même quelquefois à l'art grec. Andrea au contraire surcharge souvent ses guirlandes, comme on peut le voir, non-seulement dans l'église dont il est ici question, mais aussi dans le Dôme où l'on a transporté trois grandes compositions originairement exécutées pour des Franciscains de l'Observance, ce qui explique pourquoi l'on y trouve des moines Observantins agenouillés, et le portrait de saint Bernardin lui-même, répété plusieurs fois. Il y a un Crucifiement, formant tableau d'autel, avec deux encadrements concentriques, composés, l'un des têtes ailées de chérubins, l'autre de feuilles et de fruits entremêlés. Un autre tableau, de plus grandes dimensions, représentant la Vierge sur un trône, avec plusieurs saints, s'éloigne encore davantage de ce que j'appelle la manière classique d'Andrea. Ici il n'y a plus que les chairs qui soient émaillées en blanc ; tout le reste est polychrôme, sans

core plus avancé, se trouve dans une des fresques d'Andrea del Sarto, dans la cour de la Nunziata.

excepter les trois petites compositions qui ornent le soubassement du trône ; et le tout est encadré dans une lourde guirlande de fruits.

Tout en admettant que le goût d'Andrea n'était pas aussi pur que celui de son oncle, il est impossible de lui imputer autre chose qu'une excessive tolérance dans toutes ces déviations. A mesure qu'il vieillissait, la part de ses fils l'emportait de plus en plus sur la sienne, et comme ils étaient entraînés, aussi eux, par le mouvement de décadence qui commençait alors, ils en ont laissé l'empreinte plus ou moins forte sur leurs œuvres, selon qu'ils se dégageaient plus ou moins de l'influence paternelle. On dirait qu'à Arezzo, ils préludaient à leur émancipation, et qu'ils firent un pas de plus à l'Alvernia. Peut-être même travaillèrent-ils, dans ce lieu, après leur père ; car les bas-reliefs émaillés qui sont dans l'église, dans la chapelle de la Vierge et dans la chapelle des Stigmates, diffèrent trop les uns des autres, pour qu'on puisse les croire exécutés tous à la même époque. Les plus médiocres sont ceux de la chapelle de la Vierge, dont quelques-uns sont polychrômes. Dans ceux de l'église, on reconnaît, au premier coup-d'œil, la main d'Andrea. Il y a une Annonciation et une Nativité qui rappellent si bien ces deux mêmes compositions, à l'Osservanza de Sienne, qu'on ne peut expliquer cette ressemblance que par l'identité d'inspirations. De là, par un mouvement d'ascension bien gradué, on arrive à la chapelle des Stigmates, où se trouve, à quelque point de vue qu'on le considère, technique ou mystique, l'un des chefs-d'œuvre les plus remarquables d'Andrea della Robbia.

On sait que le désert de l'Alvernia était sanctifié par un souvenir tout spécial, et que le miracle dont il avait été le théâtre était, entre tous les événements de

la vie de saint François, celui qui portait le plus visiblement le sceau de sa prédestination. C'était pour perpétuer ce souvenir et pour renforcer, par les inspirations locales, le culte de la vue contemplative, qu'un couvent avait été fondé dans cette âpre solitude, et c'était pour concentrer plus particulièrement sur un seul point la faveur qui aidait à l'élan sympathique des âmes, qu'on avait construit la chapelle des Stigmates. Voilà dans quel lieu et pour quel but on demandait à un des artistes les plus épris du culte de saint François, une œuvre plastique qui ne fût pas une simple commémoration, mais qui fût en outre un stimulant à la piété de ceux qui viendraient prier ou méditer devant elle.

Nul doute que la sculpture en marbre et surtout la peinture n'eussent mieux rempli certaines conditions en dehors desquelles les produits des arts d'imitation obtiennent difficilement la qualification de chef-d'œuvre ; mais on peut soutenir que le pinceau et le ciseau, quelque habilement qu'ils fussent maniés, n'auraient pu mieux répondre à l'objet que les religieux avaient en vue. Jamais on n'avait mieux rendu l'expression de souffrance et de résignation dans la tête du Christ en croix, dont le type est ici, exceptionnellement, d'une beauté remarquable, ainsi que celui de la Vierge ; et l'artiste n'a pas moins bien réussi dans les figures accessoires, surtout dans celle de saint François, dont le cordon symbolique est substitué ingénieusement aux fleurs et aux fruits pour former l'encadrement de la composition tout entière.

Au point de vue mystique, l'artiste s'était élevé à la hauteur de son sujet, et au point de vue technique il avait résolu un problème difficile, et remporté une véritable victoire au profit de son procédé. Il en rem-

porta une autre du même genre, quand il entreprit d'appliquer ce même procédé à la représentation du jugement dernier, en s'inspirant des compositions de fra Angelico, non-seulement dans l'ensemble, mais aussi dans les détails. Ce fut encore un couvent de l'Observance, celui de Saint-Jérôme, près Volterra, qui fut le théâtre de ce nouvel exploit, postérieur de trois années seulement à la catastrophe de Savonarole. Or, c'était le sujet par lequel il avait le plus souvent ému l'imagination de ses auditeurs. Celle d'Andrea della Robbia était donc dans les meilleures conditions, pour rendre cette scène de terreur aussi bien que le permettait la matière tant soit peu rebelle qu'il mettait en œuvre. On peut voir encore aujourd'hui avec que incroyable succès il accomplit cette tâche, tant dans la partie lumineuse que dans sa partie ténébreuse. Tout est en émail blanc, excepté le ciel et le fond de paysage, qui sont appropriés, l'un et l'autre, au contraste qui existe entre les deux parties du tableau. Que dirai-je des charmantes miniatures du gradin, et des sculptures de la chapelle voisine, où l'artiste, inspiré sans doute par sa dévotion personnelle, a si bien représenté le triomphe de saint François sur le monde? Mais je sens que l'attrait de l'exégèse, joint à celui des souvenirs, m'a déjà entraîné trop loin; et cependant je n'ai compris, dans cette rapide énumération, que les œuvres auxquelles leur date ou leur étendue, ou quelque circonstance particulière, donnaient une plus grande importance. Je n'ai pas encore signalé ce qu'Andrea fit à Florence pour les Dominicains et les Franciscains, quoique le couvent de Saint-Marc possède un de ses chefs d'œuvre, et quoiqu'il y ait, dans l'église de Santa-Croce, plus d'un ouvrage de sa main. Je n ai point parlé de la belle Madone dont il orna la

porte principale du Dôme de Pistoïa (1505), ni du groupe de la Visitation, dans l'église de *San-Giovanni fuor città*, où la figure de la Vierge, de grandeur presque naturelle, peut se comparer à tout ce que l'école Florentine a produit de plus noble et de plus gracieux. Ses travaux de Pistoïa sont d'autant plus intéressants à connaître, qu'on peut juger là mieux qu'ailleurs l'extension que les élèves de Luca della Robbia étaient parvenus à donner à sa découverte. En effet, c'est dans cette ville qu'ils en ont fait l'application, sinon la plus heureuse, du moins la plus étendue, en exécutant, sur la façade de l'hôpital, cette frise merveilleuse où sont représentées, en autant de bas-reliefs coloriés et sur une assez grande échelle, les sept œuvres de miséricorde. Outre qu'Andrea, qui avait alors plus de 80 ans (1514-1525), était trop vieux pour prêter à ses fils d'autre concours que celui de ses conseils, il n'y a pas besoin d'un examen bien prolongé, pour s'assurer qu'ils y travaillèrent seuls. On en peut dire autant de plusieurs ouvrages, de plus ou moins grandes dimensions, qu'ils exécutèrent à Florence et ailleurs, du vivant de leur père, et parmi lesquels je me contenterai de signaler le grand tabernacle de la via Tedesca, où la décadence n'est pas moins visible dans le coloris que dans les formes. On voit qu'ils voulaient enchérir sur l'ambition paternelle, et que, non contents de faire, avec leur procédé traditionnel, des tableaux d'autel, ils voulaient faire des autels même, et presque des chapelles tout entières. Mais l'intérêt qui s'attache à cette famille et à ses œuvres nous a insensiblement entraîné jusqu'à la troisième génération, c'est-à-dire jusqu'à une époque postérieure de plus d'un siècle aux débuts de Luca della Robbia, et par conséquent à ceux de son contemporain Desiderio da Settignano.

La rareté des œuvres connues de Desiderio est un mystère difficile à éclaircir. Aussi longtemps qu'on a cru, sur le témoignage de Vasari, qu'il était mort à vingt-huit ans, on n'a même pas songé à chercher cet éclaircissement; mais depuis qu'on sait que sa vieillesse se prolongea jusque vers la fin du siècle, on se demande à quoi il employa les longues années de sa jeunesse et de son âge mûr, lui qui ne trouva même pas le temps d'achever cette statue si remarquable de la Madeleine pénitente, qu'on voit dans l'église de la Trinité, et qui est le seul ouvrage où l'on puisse dire qu'il s'est inspiré de Donatello.

Les autres se réduisent à une sépulture qui est un chef-d'œuvre, dans son genre, et à quelques miniatures en marbre, dont la finesse et l'élégance, jointes à leur caractère éminemment mystique, indiquent assez la source à laquelle l'artiste puisait ses inspirations. La sépulture dont je parle se voit encore dans l'église de Santa-Croce, et rappelle un peu, dans quelques détails accessoires, le riche monument sépulcral qu André Verocchio fit pour les Médicis, dans la sacristie de San-Lorenzo; mais elle ne diffère pas beaucoup, pour le dessin général, du modèle traditionnel qui avait prévalu dans le siècle précédent, et auquel Donatello s'était conformé en sculptant le tombeau de Jean XXIII, dans le baptistère de Florence. Seulement le travail du ciseau est beaucoup plus minutieux; et l'on peut dire que sous ce rapport Desiderio laissa derrière lui tous ses devanciers de l'école Florentine. Jusque-là on n'avait rien vu de comparable à cette longue guirlande de marbre tombant de chaque côté du monument, et formant dans sa chute des ondulations si bien motivées. Ce qui prête le plus à la critique, c'est la position irrégulière de la

figure principale, et l'inscription tumulaire, conçue dans des termes tellement magnifiques qu'on croit lire l'épitaphe d'un génie de premier ordre, tandis qu'il ne s'agit que du personnage le plus sec et le plus prosaïque de son temps.

On s'étonne qu'après avoir exécuté un pareil chef-d'œuvre, qui, au dire de Vasari, jetait les contemporains dans la stupéfaction, l'auteur, qui vivait encore longtemps après, n'ait été chargé d'aucun autre travail du même genre, du moins dans sa patrie ; et qu'on ne lui ait plus demandé, si l'on excepte ses sculptures de la porte du Castel-Nuovo, à Naples, et la statue de la Madeleine, que des ouvrages de très-petites dimensions. Il est vrai qu'il réussit à leur donner de l'importance, non-seulement par le fini du travail et par la délicatesse des formes, mais aussi par le sentiment qu'il sut y mettre, et qui paraissait être une transfusion de celui qui animait certains groupes d'anges, dans les tableaux de l'école mystique ; car il semble que les anges aient été la création favorite de son ciseau, aussi bien que de celui de son disciple Mino, surtout quand ils avaient à sculpter un tabernacle, et à y tracer ces petites créatures célestes, dans l'attitude de l'extase ou de l'adoration devant le Saint des Saints. De tous les travaux de ce genre, exécutés par Desiderio da Settignano et cités par son biographe, un seul subsiste encore intégralement : c'est celui de la chapelle du Saint-Sacrement, dans l'église de San-Lorenzo. C'est à peu près la reproduction du tabernacle en terre cuite émaillée, qui se trouve dans l'église des Saints-Apôtres. Peut-être Desiderio donne-t-il à ses bas-reliefs des contours un peu vagues, surtout à celui où il a représenté le Christ mort entre la Vierge et saint Jean-Baptiste. Mais pour tout ce qui tient au sentiment et à l'expres-

sion, il s'est montré à la hauteur de son sujet, et il s'est pour ainsi dire surpassé lui-même dans la charmante petite figure de l'Enfant-Jésus, qui sert de couronnement à tout ce petit édifice.

Ces miniatures en marbre, combinées avec les progrès de la sculpture décorative, constituèrent une nouvelle branche de l'art, qui devint de plus en plus intéressante par les applications qu'elle reçut, et par l'éminence des artistes qui la cultivèrent. Il y en eut un qui, après avoir fait son apprentissage auprès de Desiderio da Settignano, son ami encore plus que son maître, se voua, comme lui, à la décoration des tabernacles, et acquit, à ce titre, une réputation sans égale, à Florence et à Rome. C'était Mino da Fiesole, dont l'âge ne différait pas beaucoup du sien, et qui marcha si scrupuleusement sur ses traces, qu'il sembla ne vouloir traiter que les sujets pour lesquels Desiderio lui offrait des modèles, c'est-à-dire des tabernacles et des tombeaux ; en y joignant, comme avait fait Desiderio lui-même, une aptitude merveilleuse à sculpter les portraits d'après nature, que ce fût la nature morte ou la nature vivante (1).

Vasari, qui avait vu toutes les œuvres de Mino, lui reproche de n'avoir pas été assez naturaliste, ce qui peut être vrai dans un certain sens, mais ce qui ne nuisit en rien à la vogue dont il jouit jusqu'à la fin, et qui paraît avoir été plus grande dans ses vieux jours que dans sa jeunesse ou même dans son âge mûr ; car il est à remarquer qu'à Florence, non plus que dans le reste de la Toscane, on ne trouve rien qu'on puisse lui attribuer avec certitude, avant qu'il eût déjà dé-

(1) Il y a, parmi les dessins de la galerie des Uffizj, un portrait de jeune femme, par Mino da Fiesole, comparable à tout ce que le XVe siècle a produit de plus suave en ce genre.

passé sa soixantième année. Cette longue lacune est d'autant plus surprenante qu'à dater de cette époque, il n'y eut pas un sculpteur contemporain dont le ciseau fût aussi productif que le sien.

La seule explication plausible qu'il soit possible d'admettre, et qui s'applique également à Desiderio da Settignano, c'est que le maître et le disciple travaillèrent beaucoup au dehors, l'un à Naples, l'autre à Rome, et que la première émigration du disciple eut lieu longtemps avant l'âge que ferait supposer le récit incomplet et très-embrouillé de Vasari. De plus, ce fut dans la capitale du monde chrétien qu'il exécuta ses ouvrages les plus importants, comme le tombeau de Paul II et le grand-autel de Sainte-Marie-Majeure; et les ouvrages de moindre importance y sont tellement nombreux qu'on est obligé d'admettre, non-seulement un séjour très-prolongé de Mino à Rome, mais aussi la collaboration d'autres artistes, formant une espèce d'école autour de lui, ou appartenant à une école déjà existante.

Ses succès durent commencer par l'espèce de monuments qui constituent sa spécialité dans l'histoire de l'art, je veux dire par des tabernacles, avec des anges en adoration, partout où il pouvait en mettre. C'était toujours l'idée primitive de Desiderio ou de Luca della Robbia, avec toutes les variantes gracieuses dont elle était susceptible. On pourra les comparer entre elles, en visitant successivement les églises de Santa-Maria in Transtevere, de Saint-Jean de Latran, de San-Gregorio ai Monti, et surtout celle de San-Cosimato, où l'on a transporté l'un de ses plus précieux chefs-d'œuvre. De cette sphère inférieure, mais inférieure seulement sous le rapport des dimensions et de la variété, il s'éleva, toujours en marchant sur les traces de son

maître, mais avec beaucoup plus de bonheur que lui, jusqu'à la sculpture sépulcrale ; et, après avoir sculpté plusieurs tombeaux, entre autres celui du cardinal de la Rovère, dans une chapelle de Sainte-Marie du peuple, il fut chargé d'en ériger un au pape Paul II, dans la basilique même de Saint-Pierre, c'est-à dire dans le lieu qui était, pour un artiste chrétien, ce qu avait été, pour Pétrarque, le couronnement au Capitole.

Ce monument, aujourd'hui déchu de son ancienne gloire, a été relégué, comme tant d'autres, encore plus mutilés que lui, dans les grottes Vaticanes, et c'est là qu'en examinant de près ses intéressants débris, on voit que toutes les figures ne sont pas du même style et qu'il y en a plusieurs qui trahissent une main beaucoup moins habile que la sienne. La même différence se remarque dans les fragments du grand tabernacle qu'il sculpta pour le maître-autel de Sainte-Marie-Majeure, fragments aujourd'hui dispersés ou enfouis, à l'exception de ceux qui sont dans le mur de l'abside et parmi lesquels on distingue une adoration des Mages traitée avec cette suavité de formes et cette exquise délicatesse de contours, qui caractérisent Mino da Fiesole

La date de ce dernier ouvrage n'est pas exactement connue ; mais on connaît celle du monument de Paul II, mort en 1470, c'est-à-dire que l'artiste, en le terminant, était plus que septuagénaire, circonstance qui n'a, dans l'histoire de Mino, qu'une importance purement chronologique ; car l'âge ne refroidit en rien sa verve, et son ciseau ne fut jamais si actif que pendant les dix années qui suivirent.

Dans l intervalle de ses deux séjours à Rome, il sculpta, dans la cathédrale de Fiesole, le tombeau de

l'évêque Salutati, ou plutôt il sculpta la chapelle tout entière ; car, outre le monument sépulcral, dans lequel on ne sait ce qu'il faut le plus admirer, ou le buste du défunt, ou le sarcophage dans lequel reposent ses cendres, il y a un petit autel sur lequel l'artiste semble avoir voulu épuiser toutes les délicatesses de son art. Ici Desiderio da Settignano est décidément surpassé par son élève pour le genre de mérite qu'on est convenu de désigner par le mot de *morbidezza*. On dirait que le marbre est coulé comme du bronze et que l'artiste a voulu contraindre sa matière rebelle à produire les effets de la peinture. C'est un tableau en bas-relief représentant un sujet emprunté à l'école Ombrienne, la Vierge en adoration devant l'Enfant-Jésus, et la date permettrait de supposer que ce n'était pas Andrea della Robbia qui lui suggérait cette innovation.

Il faut que ce chef-d'œuvre ait été très-admiré quand il parut; car, à dater de cette époque, son auteur, tout vieux qu'il était, put à peine suffire à l'empressement avec lequel on recherchait ses œuvres. Outre le tombeau de Paul II dont nous avons déjà parlé, il fit divers tabernacles pour la Toscane et l'Ombrie, et nous pouvons en signaler trois qui ajoutèrent encore à sa célébrité comme sculpteur mystique, celui de la chappelle du noviciat de Santa Croce, celui de l'église de San-Pietro-Maggiore à Pérouse, et surtout celui de l'église de Saint-Ambroise à Florence, le plus intéressant de tous, non-seulement à cause de la perfection de l'œuvre en elle-même, mais aussi à cause de son rapport intime avec la dévotion populaire.

C'était dans ces sortes de sujets que Mino da Fiesole était incomparable, mais il réussissait moins bien

quand il y avait une action à représenter, comme on peut le voir dans les deux bas reliefs dont il orna la chaire de la cathédrale de Prato et qui sont, sans contredit, le plus médiocre de tous ses ouvrages (1). Ici son maître Desiderio ne pouvait pas être son guide, comme il l'était pour les Madones, pour les tabernacles et pour les tombeaux.

Les derniers travaux de Mino se trouvent à Florence dans l'église de la Badia, et ce ne sont pas les moins merveilleux; car on ne comprend pas qu'à l'âge qu'il avait alors, c'est-à-dire à 80 ans, il ait eu la force de concevoir et d'exécuter les deux magnifiques monuments funèbres qui en font la principale décoration. Le premier en date est celui de Bernardo Giugni, dont on voit que la tête a été moulée sur le cadavre, ce qui le fait ressembler d'autant plus à un mort couché sur son cercueil. L'ordonnance en est simple et l'ornementation du meilleur goût, bien que très-minutieuse, surtout dans les reliefs du drap mortuaire. Le second est celui du comte Hugo, décédé plusieurs siècles auparavant et toujours honoré depuis par les religieux de cette maison comme leur principal bienfaiteur. L'artiste, sans rien changer au dessin général, a donné un caractère plus grandiose au tombeau de ce personnage historique, et tout y est traité de manière à prouver que les facultés du vieillard octogénaire qui le sculptait, n'avaient pas faibli. Seulement le bas-relief de la Charité n'est pas tracé avec la même correction que les autres figures accessoires de moindres dimensions, et la même remarque doit s'appliquer au bas-relief de la Justice qui surmonte le tombeau de Bernardo Giugni.

(1) Ce sont deux compartiments dont le sujet se rapporte à l'histoire de saint Jean-Baptiste. Le tout était terminé en 1473.

La ressemblance qui se trouve entre les œuvres de Mino et celles de fra Angelico ne vient pas seulement de la similitude des inspirations. Il dut y avoir en outre une influence directe exercée par les peintures de l'un sur les sculptures de l'autre, pendant que le peintre et le sculpteur travaillaient si près l'un de l'autre, sur la colline de Fiesole, et cette influence ne cessa point de se faire sentir, jusqu'à la fin du siècle, dans l'école, éminemment mystique, dont cette petite ville fut le berceau. C'était encore une réaction contre le naturalisme de Donatello, et elle trouva de puissants auxiliaires, à Florence même, dans un groupe d'artistes dont les œuvres sont marquées d'une empreinte toute particulière.

En tête de ce groupe il faut placer les deux frères Antonio et Bernardo Rossellini, dont le premier, mort avant l'âge de cinquante ans, d'après Vasari, ne laissa qu'un très-petit nombre d'ouvrages, mais tous d'une telle perfection, qu'on n'est pas surpris qu'il ait compté Michel-Ange lui-même parmi ses admirateurs, malgré la divergence de leurs tendances respectives. Nous ne connaissons aucun produit authentique de la jeunesse d'Antiono, et les trois ou quatre chefs-d'œuvre qui lui ont fait assigner une des premières places parmi les sculpteurs de son siècle, ont été exécutés dans les dernières années de sa vie. Le plus connu entre ces chefs-d'œuvre, celui dont Vasari parle avec le plus d'enthousiasme, est le tombeau du cardinal de Portugal, dans une chapelle latérale de l'église de San-Miniato in Monte, dans cette même chapelle de Saint-Jacques, décorée simultanément par Luca della Robbia et par les frères Pollaiolo. En fait de sculpture sépulcrale, on citerait difficilement quelque chose qui réponde mieux, dans l'ensemble et dans les détails, aux

conditions délicates imposées par cette branche si intéressante de l'art chrétien. S'il y a une grâce infinie dans les parties accessoires, il y a, dans la partie principale, une solennité mortuaire qui devait avoir quelque chose de plus saisissant encore pour ceux qui reconnaissaient, dans cette figure à laquelle la mort a laissé toute sa majesté, les traits du personnage qu'elle avait frappé. Le tout est d'un style plus large et plus grandiose que celui de Mino da Fiesole. Cette différence est surtout frappante dans le sarcophage où sont enfermés les restes mortels du défunt ; mais ici Antonio Rossellini n'a que le mérite d'avoir fait preuve d'un goût exquis dans le choix du modèle antique qu'il a copié, et qui, après avoir orné longtemps la place du Panthéon, fait aujourd'hui partie de la sépulture de Clément XII, à Saint-Jean de Latran.

Cet ouvrage, terminé en 1466, fut tellement admiré par Antonio Piccolomini, neveu de Pie II, qu'il voulut avoir une production fidèle du même dessin, des mêmes ornements et des mêmes figures accessoires dans le tombeau qu'il fit ériger à Naples, à la duchesse son épouse, et auquel fut joint, comme couronnement, un gracieux bas-relief en forme de tableau, représentant la Nativité du Sauveur, et montrant sous un nouvel aspect le prodigieux talent de l'auteur.

Le type de la Vierge est plus satisfaisant que celui de la chapelle de San-Miniato ; mais il est inférieur à celui qui surmonte le monument de Francesco Nori, adossé au pilier de l'eau bénite, dans l'église de Santa-Croce, monument à la fois simple et original, et dont toute la décoration consiste dans cette belle Madone exécutée par Antonio avec un surcroît de verve, et offrant encore un autre genre d'intérêt, en ce qu'elle

a évidemment servi de modèle à Michel-Ange, peut-être à son insu, dans le trop petit nombre de bas-reliefs qui appartiennent à sa première manière. Nous avons déjà parlé de son admiration pour Antonio Rossellini, admiration qui portait moins sur le travail du ciseau, si merveilleux qu'il fût, que sur le sentiment qui respirait jusque dans les moindres détails. Peut-être aussi, pendant son apprentissage, fut-il témoin de la vénération dont la mémoire de ce pieux artiste fut l'objet, car Vasari nous dit que tous ceux qui le connurent, non contents d'estimer en lui un être supérieur à la nature humaine, l'adorèrent presque comme un saint.

Son frère aîné, Bernardo, obtint un suffrage encore plus flatteur, celui de Nicolas V, qui voulut l'avoir à Rome comme principal instrument des magnifiques projets que nous raconterons bientôt. Mais avant de déployer son génie sur ce théâtre si convoité, il s'était fait un nom parmi les artistes Florentins, par divers genres de travaux qui montraient une aptitude égale à l'architecture, à la sculpture monumentale et à la sculpture décorative. On peut supposer que le futur pontife, qui était alors bibliothécaire du couvent de Saint-Marc, fut témoin de ses premiers essais, et conçut pour lui cette prédilection si décidée dont il devait plus tard lui donner des marques si éclatantes. Quoi qu'il en soit, il le chargea de tant de travaux de construction, de restauration et de fortification dans les États Pontificaux, qu'il absorba ainsi les plus belles années de son âge mûr, et ne lui permit de reprendre son métier de sculpteur, dans sa patrie, qu'aux approches de la vieillesse. Ni lui ni son frère ne paraissent avoir joui de la faveur des Médicis ; tout ce qu'Antonio fit pour eux fut une petite fontaine en

marbre, dans la cour de leur palais Bernardo eut aussi sa tâche, et même une double tâche, puisqu'il travailla pour deux membres de la famille, Côme et Ottaviano ; mais le même document qui nous apprend ce fait, sans le préciser davantage, nous apprend aussi que l'un mourut sans acquitter sa dette envers l'artiste, et que l'autre fut assez longtemps son débiteur pour lui faire craindre le même oubli (1).

Son plus bel ouvrage de sculpture monumentale se trouve dans l'église de Santa-Croce. C'est le tombeau de Léon l'Arétin, le fameux historien de la république Florentine. Sa mort, qui eut lieu en 1443, nous donne approximativement la date du monument par lequel on voulut honorer sa mémoire; et comme Bernardo Rosellini fut appelé à Rome peu de temps après l'élévation de Nicolas V au souverain pontificat, en 1445, nous pouvons supposer que sa tâche était alors terminée, à l'exception de la Vierge et des anges de la partie supérieure, qui sont ordinairement attribués au ciseau d'Andrea Verocchio.

L'œuvre et l'artiste étaient également dignes d'un tel continuateur ; car depuis Donatello on n'avait rien vu d'aussi grandiose, en fait de sculpture sépulcrale. Ce caractère est empreint non-seulement sur les lignes principales, mais aussi sur les détails accessoires, qui sont traités avec une largeur de style tout à fait importante. Les ornements latéraux, le sarcophage, les deux aigles à ailes déployées qui le soutiennent, tout cela est exécuté non seulement avec le goût le plus exquis, mais avec la verve d'une imagination véritablement poétique. La figure principale est aussi caractérisée que le permet l'affaissement des traits après la mort,

(1) Gaye, *Carteggio inedito*, vol. I, p. 188.

et l'on voit que l'artiste s'est surtout attaché à exprimer l'idée d une grande puissance intellectuelle. Quand Luca della Robbia exécuta, quelques années plus tard, le monument de l'évêque Federighi, la forte impression qu'il avait reçue de celui de Léonard l'Arétin ne l'empêcha pas d'être grand, comme il l'était toujours, mais l'empêcha d'être aussi original qu'il aurait pu l'être.

Immédiatement après son retour de Rome, en 1451, Bernardo Rosellini fut chargé d'immortaliser un autre genre de grandeur en sculptant le tombeau de la bienheureuse Villana, dans l'église de Santa-Maria-Novella. S'il avait donné pour support des aigles symboliques au sarcophage d'un grand historien, il sut traiter non moins heureusement un sujet qui n'était relevé que par les plus humbles vertus ; et il plaça l'héroïne qui les avait pratiquées non pas sur une console ou dans une niche richement ornée, mais dans une espèce de réduit presque au niveau du sol, où l'on voyait deux anges d'une beauté ravissante, veillant auprès d'un visage transfiguré par la mort et sur lequel est restée l'expression d'un avant-goût de l'éternité bienheureuse. Il était impossible de mieux comprendre ce sujet vraiment mystique, et de mieux répondre au sentiment populaire, qui demandait avant tout des inspirations sympathiques.

Une dernière fois, et très-peu d'années avant sa mort, Bernardo eut à ériger un monument à une célébrité contemporaine ; et si ce monument est moins admiré que les précédents, c'est uniquement parce qu'il est plus éloigné des regards des spectateurs. Je veux parler ici du tombeau du fameux légiste Filippo Lazzeri, qu'on voit dans l'église des Dominicains à Pistoïa, ou plutôt qu'on n'y voit pas ou qu'on y voit

très-imparfaitement, à cause de la hauteur à laquelle il est placé. Mais quiconque l'observera de près y trouvera une preuve de plus de la prodigieuse fécondité de combinaisons, qui permettait à ce rare génie d'entreprendre les tâches les plus variées et de les accomplir toutes, sans jamais trahir, jusqu'à la fin, le moindre symptôme de décadence.

Quand Bernardo Rossellini, né en 1409, commençait à vieillir, deux autres frères, non moins intéressants et non moins prononcés dans leurs tendances, Giuliano et Benedetto da Maïano, jetaient les fondements de la réputation qui devait les faire appeler, à leur tour, au service des rois et des pontifes. Élevés d'abord par un père qui avait vécu à Maïano, sur les hauteurs mêmes de Fiesole, et qui sculptait la pierre et le bois pour la décoration des édifices, ils furent initiés, dès leur enfance, à la sculpture décorative, et à mesure qu'ils grandirent dans la pratique de leur art, ils montrèrent une affinité, de plus en plus frappante, avec la manière de Mino, comme si cette manière avait été un des fruits de l'enseignement paternel. Ce fut surtout Benedetto qui se ressentit de cet apprentissage, et l'on peut dire que. comme sculpteur mystique et légendaire, il atteignit le dernier degré de la perfection.

Au sortir d'apprentissage, il était réputé le premier sculpteur en bois qu'il y eût à Florence, et l'on peut juger de l'importance de cette branche de l'art par la considération dont jouissait Francione, qui n'était pas autre chose, et que l'on employait ou consultait pour toutes les grandes entreprises. De cette première occupation, Benedetto, par une transition naturelle, passa, comme avait fait son frère, à la marqueterie, qui était alors une nouveauté dans l'école Florentine, et l'on peut voir encore, dans la sacristie du Dôme, la

preuve du goût exquis qu'ils apportèrent l'un et l'autre dans ce genre de travail, auquel Benedetto ne renonça complétement que dans son âge mûr. Voilà ce qui explique pourquoi l'on ne peut signaler, à Florence, aucune sculpture de sa jeunesse. Pour combler cette lacune, il faut aller à San-Gimignano, dans l'église collégiale, agrandie et embellie par son frère, en 1466. C'est là que se trouve cette délicieuse chapelle de Santa-Fina, dont nous avons parlé ailleurs, et à la décoration de laquelle concoururent, chacun à sa manière, trois artistes pour qui les inspirations locales ne furent pas perdues. En un mot, Ghirlandaïo, qui peignit là son chef-d'œuvre, eut des précurseurs dignes de lui dans Giuliano et Benedetto da Maïano, particulièrement dans ce dernier, au ciseau duquel sont dues les admirables sculptures de l'autel, ainsi que celles du saint titulaire, sans parler de la belle urne sépulcrale, aujourd'hui si mutilée, qu'on voit dans l'oratoire de saint Jean-Baptiste.

Mais c'était surtout en sculptant des légendes qu'il devait montrer toute sa supériorité. Son premier ouvrage de ce genre fut exécuté à Faenza, pour l'autel où sont conservés les ossements de San-Savino, dont l'histoire est tracée en six compartiments, sur la partie inférieure du monument. Jamais on n'avait vu, du moins dans cette partie de l'Italie, la miniature en marbre traitée avec une telle perfection ; et cependant l'artiste devait trouver plus tard le moyen de se surpasser lui-même. On serait tenté de croire que c'était là sa vocation, s'il n'avait pas également bien réussi dans toutes les branches de son art : dans la sculpture décorative, dans la sculpture monumentale, dans les images de dévotion, et dans la reproduction des caractères par le portrait. Les preuves de cette variété

d'aptitudes sont disséminées dans différentes villes d'Italie, et il y en avait jusque dans la capitale de la Hongrie, où il fut honorablement employé par le roi Mathias Corvin, en même temps que le miniaturiste Atavante. Toutes les fois qu'il travaillait avec son frère Giuliano, il lui laissait les grandes combinaisons, et il se contentait modestement de la partie de décoration. Ce fut ainsi qu'il exécuta, comme collaborateur subalterne, certains ornements de la sacristie de Lorette et la magnifique porte de la salle de l'Udienza, dans le Palazzo-Vecchio. Seulement, comme complément de ce dernier ouvrage, il fit cette ravissante petite figure de saint Jean, qu'on voit maintenant dans la galerie des Uffizj. En fait d'images de dévotion proprement dites, il n'y a guère à citer que le beau crucifix qui surmonte le maître-autel de la cathédrale, et la charmante Madone qu'il sculpta en 1480, pour la petite chapelle de famille non loin de Prato, comme pour se préparer un but de pèlerinage quotidien dans ses vieux jours. Il y a bien encore une Vierge avec l'Enfant-Jésus et des Anges d'une beauté ravissante, dans l'église de Santa-Maria-Novella ; mais ce sont des figures purement accessoires, qui servent de couronnement à un tombeau simple et sévère, en marbre noir, que le vieux Philippe Strozzi, dont le buste s'y trouvait autrefois, fit commencer de son vivant (1).

On a fait jusqu'ici une part trop large à Benedetto da Maïano dans les travaux de tout genre exécutés à Naples vers la fin du xve siècle. Maintenant il est à peu près certain que son premier et dernier voyage dans cette ville eut lieu immédiatement après la mort de son frère Giuliano, en 1490, c'est-à-dire quand il avait

(1) Gaye, *Carteggio*, etc., vol. I, p. 359.

presque atteint sa cinquantième année. Le duc de Calabre, son nouveau patron, qui devait bientôt régner sous le nom d'Alphonse II (1494), n'eut pas de peine à rendre attrayant pour le nouveau venu le séjour de sa capitale; car il n'y avait pas alors de souverain, dans toute l'Europe, qui portât si loin que ceux de Naples, je ne dis pas seulement le goût, mais la passion pour les œuvres d'art, et aussi la considération pour les artistes. Un rescrit royal avait ordonné que la mémoire de Giuliano da Maïano serait honorée par un monument en marbre et par de magnifiques funérailles. On ne rendit pas moins d'honneurs à un certain Antonio da Settignano après sa mort, et la faveur royale l'avait élevé si haut pendant sa vie, qu'outre la surintendance des travaux d'architecture dans tout le royaume, il avait la direction des principales affaires d'État. Benedetto da Maïano, témoin du crédit dont il jouissait, n'eut pas de peine à se laisser persuader de travailler pour le même maître ; mais il ne paraît pas qu'il ait fait rien de bien important pour le roi lui-même. Du moins il n'en reste aujourd'hui aucun vestige. Ce qui reste de lui, ce sont ses admirables sculptures du couvent de Monte-Oliveto, qui annoncent un progrès de plus dans le genre qui était le mieux adapté à son imagination et à son ciseau. Ceci s'applique surtout aux compartiments de la partie inférieure, dans lesquels sont distribuées de petites compositions d'un travail exquis, tenant en quelque sorte le milieu entre les miniatures en marbre du tombeau de San-Savino et celles de la chaire de Santa-Croce, justement regardées comme le chef-d'œuvre de l'artiste.

J'ajouterais volontiers que c'est le chef-d'œuvre de la sculpture mystique et légendaire. Le sujet n'était pas

neuf, puisqu'il s'agissait de représenter les traits les plus saillants de l'histoire de saint François. Malgré les inconvénients de cette concurrence à soutenir contre tant de formidables prédécesseurs, Benedetto a trouvé moyen d'être à la fois original et simple ; et, ce qui était peut-être plus difficile encore, il a travaillé avec une patience vraiment scrupuleuse tous les détails accessoires, sans que ce travail minutieux ait refroidi en rien la verve du sentiment. Cette verve est même plus perceptible et plus vivante dans les panneaux où il semble avoir voulu rivaliser avec les peintres pour les illusions de la perspective, appliquée soit à l'architecture, soit au paysage. Sous ce dernier rapport, rien ne saurait être comparé au second plan du compartiment dans lequel on voit le site sauvage de l'Alvernia et saint François s'affaissant sous sa douloureuse extase, devant le crucifix dont il reçoit les stigmates. Quant à l'effet des lignes fuyantes de l'architecture, je crois que l'artiste l'a porté aussi loin que le comportaient et l'instrument et la matière sur laquelle il opérait. Seulement il a eu tort de réunir dans une même composition ce tour de force de son ciseau et la scène si touchante qui se passe autour du cadavre du saint, et qui absorbe trop l'admiration du spectateur pour qu'il en réserve la moindre parcelle à des opérations purement techniques, quelque merveilleuses qu'elles puissent être. On peut dire qu'il est impossible de donner plus de vie au marbre, j'entends plus de vie spirituelle et ascétique, ce qui constitue un problème délicat que l'art grec ne songea même pas à se poser. Aussi ne trouve-t-on ici, ni dans les types ni dans les poses, ni même dans les draperies, aucune imitation des bas-reliefs antiques, bien que Benedetto da Maïano eût eu occasion de les étudier, non-seulement à Flo-

rence, dans le jardin des Médicis, mais aussi à Rome, et surtout à Naples, pendant le séjour qu'il y fit. Il paraît qu'après avoir mis le dernier sceau à sa réputation par ce chef-d'œuvre, il ne voulut plus entreprendre aucun travail en marbre, et qu'il se contenta, pour occuper et consoler ses derniers jours, de sculpter le crucifix en bois qui est sur le maître-autel du Dôme, et d'achever la statue de la Madeleine, de Desiderio da Settignano, en lui conservant cette propriété merveilleuse de laisser luire la beauté de l'âme à travers les ruines de la beauté du corps.

Quand Benedetto da Maïano mourait dans l'avant dernière année du xve siècle, tous les sculpteurs faisant partie du groupe intéressant que nous venons de passer en revue, l'avaient précédé dans la tombe, à l'exception d'Andrea della Robbia qui resta fidèle jusqu'au bout aux mêmes traditions. Une nouvelle école, plus hardie dans ses allures, mais moins pure dans ses inspirations, commençait à s'annoncer sous des auspices équivoques qui pouvaient faire craindre que l'élément chrétien n'y eût pas la prépondérance. Il y eut quelques artistes qui, se trouvant placés sur la limite qui sépare les deux époques, appartinrent successivement à chacune d'elles, comme Benedetto da Rovezzano qui substitua l'ornementation symbolique à l'ornementation de fantaisie, dans la sculpture sépulcrale et voulut donner un développement presque épique à la sculpture légendaire. On peut voir encore, dans la galerie des Uffizj, les débris du grand travail qu'il entreprit en ce genre et qui l'occupa pendant dix années consécutives (1505-1515). Je dis les débris ; car les barbares qui assiégèrent Florence en 1530, ayant trouvé cette série de bas-reliefs dans le monastère de San-Salvi, situé hors des murs, se firent un plaisir

brutal de les mutiler, sans doute en haine du costume que portaient les personnages ; car tous étaient des moines, attendu que l'histoire représentée dans les cinq compartiments presque achevés, était celle de saint Jean Gualbert, l'héroïque fondateur de l'Ordre de Vallombrose, et l'un des saints les plus populaires de la Toscane.

Malgré cette popularité si bien méritée, les peintres les plus renommés de l'école Florentine n'avaient rien fait pour honorer la mémoire de ce grand homme. Cette tâche semblait avoir été exclusivement dévolue, de génération en génération, à une seule famille, celle de Lorenzo Bicci, dont il y avait autrefois une grande fresque, dans l'église de la Trinité, représentant ce sujet éminemment national. Je soupçonne que le tableau qu'on a relégué plutôt qu'exposé dans la chapelle du noviciat de Santa-Croce, est une œuvre de son école, peut-être de son fils. On y voit la noble figure du saint, placée au centre de divers compartiments dans lesquels sont tracés les principaux traits de sa légende. Son petit-fils Neri di Bicci, auteur d'une foule de médiocres ouvrages, en fit un tellement grandiose, à la gloire de saint Jean Gualbert, que nul n'aurait la pensée de le lui attribuer, si l'on n'avait sous les yeux le document original, fourni par lui-même (1454). Cette merveille, fruit d'une inspiration toute particulière, se trouve dans l'ancien couvent de Saint-Pancrace qui appartenait à l'Ordre de Vallombrose, et l'on est obligé de convenir qu'elle n'a pas subi toutes les avanies que lui promettait la profanation de ce pieux asile, transformé par le vandalisme administratif en bureau central de loterie. Les figures sont de grandeur naturelle et encore plus imposantes par leur majesté que par leurs dimensions. Au milieu est celle de saint Jean

Gualbert qui les efface et les domine toutes, et il faut dire qu'elle est caractérisée de manière à satisfaire les exigences de ceux qui avaient le plus de vénération pour sa mémoire. On se croirait volontiers en présence d'une composition de Masaccio.

Ce triple hommage d'une dévotion héréditaire dans la même famille, acquittait, jusqu'à un certain point, la dette de la peinture ; mais la dette de la sculpture restait encore à acquitter, et Benedetto da Rovezzano eut la gloire de remplir cette tâche. Son ouvrage, commencé près de cinquante années avant sa mort, c'est-à-dire sous l'influence de son premier apprentissage, appartient encore, par le style, au xve siècle ; et il faut en dire autant des bas-reliefs admirables du palais Borgherini (1), et des deux monuments funèbres qu'il exécuta, dans la même période, l'un pour Oddo Altoviti, mort en 1507, l'autre pour le fameux gonfalonier Sodorini, mort en 1512. Bien qu'on ignore la date précise de la naissance de l'artiste, on peut dire que le premier de ces monuments est une œuvre de sa jeunesse, et, quand on l'aura comparé avec le second, où l'on voit qu'il a déjà agrandi sa manière, on sera presque tenté de déplorer ses progrès. Au reste, on trouve dans l'un et dans l'autre, ce qui distingue Benedetto da Rovezzano de tous ses contemporains, je veux dire la prédominance de l'idée symbolique. Toutes les figures sont supprimées, la figure principale aussi bien que les figures accessoires, et l'on n'a devant les yeux qu'un simple sarcophage sur lequel sont sculptées, avec une perfection qui a été rarement atteinte, des têtes de morts et des serpents, par allu-

(1) Ce palais est connu aujourd'hui sous le nom de Pelazzo del Turco, et les bas-reliefs en question servent d'ornement à une magnifique cheminée.

sion à la prévarication primitive et à ses suites, mais en corrigeant l'impression qui en résulte, par un verset rassurant tiré du livre de Job et qui a l'air de se dégager du nœud par lequel ces sinistres emblèmes, le serpent et la mort, sont liés l'un à l'autre (1). Le même système, celui de la Symbolique illustrée par des inscriptions, est appliqué aux deux pieds droits. D'un côté, c'est la vraie Gloire, de l'autre, la vraie Vie, représentées par des espèces d'hiéroglyphes qui ne sont pas faciles à déchiffrer. Ce qu'il y a de plus original, c'est d'avoir placé, parmi les symboles de la vraie Gloire, le glaive de saint Pierre et l'oreille coupée de Malchus, avec le coq dont le chant servit de signal au plus mémorable et au mieux récompensé de tous les repentirs.

Le tombeau du gonfalonier Soderini, moins merveilleux peut-être pour le travail du marbre, est d'un style plus grandiose et plus sévère. Le sarcophage, dessiné avec un goût exquis, est tout uni et d'une couleur sombre, et l'ornementation se compose surtout de serpents et de têtes de morts entrelacés très-ingénieusement, trop ingénieusement peut-être, avec les armes de la famille.

Il y avait sans doute des combinaisons du même genre, mais sur une plus grande échelle, dans le monument que Benedetto da Rovezzano alla exécuter pour le cardinal Wolsey dans la chapelle de Windsor, et qui, après avoir été confisqué par Henri VIII, comme trop somptueux pour un sujet, fut condamné à être détruit et fondu par les mêmes iconoclastes puritains à qui Cromwell apprenait à briser, à déchirer ou à brûler tout ce qui pouvait alimenter la superstition Babylonienne.

(1) *Et rursum circumdabor pelle mea, et in carne mea videbo Deum meum.* Job.

Et ce n'étaient pas seulement des années que l'artiste y avait perdues : la fusion de l'immense quantité de métal qui entrait dans la composition de cette œuvre gigantesque, fut cause que, peu d'années après, il perdit la vue, et, s'il remit le pied dans sa patrie, on peut dire qu'il ne jouit pas longtemps du plaisir de la revoir. Singulière destinée que la sienne ! le plus bel ouvrage de sa jeunesse, celui par lequel il tient à l'école naïve du XVe siècle, avait été mutilé par des barbares qui venaient détruire une république ; et le chef-d'œuvre de son âge mûr, celui qui lui donnait droit de prendre place dans la grande école du XVIe siècle, devait tomber sous le marteau d'autres barbares, fondateurs d'une république heureusement éphémère, de laquelle ils voulaient exclure, au même titre que la fraude, le culte des beaux-arts !

La carrière d'Andrea Contucci, plus connu sous le nom de San-Savino, lieu de sa naissance, se partage également en deux moitiés très-distinctes l'une de l'autre. Né en 1460, il put s'inspirer des succès qu'obtenaient sous ses yeux, vers la fin du siècle, les sculpteurs qui avaient imprimé un caractère si pur et si élevé à l'école Florentine ; et comme il vécut et travailla jusqu'à ce qu'il fût presque septuagénaire, il put s'approprier, au moins en partie, les progrès que la mécanique de l'art avait faits dans cet intervalle. Sa seconde manière commence un peu après son arrivée à Rome (1509), quand il avait près de cinquante ans. Tous ses travaux antérieurs se ressentent, non pas de l'influence de son premier maître, qui était Antonio Pollaiolo, mais de celle des artistes dont les tendances étaient les plus opposées aux siennes. Disciple de Cronaca pour l'architecture, il montra, par la construction du vestibule de la sacristie de San-Spirito, le

fruit qu'il avait tiré de ses leçons. Mais ni ce succès ni d'autres du même genre, qu'il obtint plus tard, ne purent contre balancer son goût prononcé pour la sculpture. Il dut avoir des relations suivies avec Andrea della Robbia ; car il lui arriva de faire vernir par lui des tableaux en terre cuite, qu'il destinait à un couvent de sa ville natale, et qu'on peut y voir encore aujourd'hui, dans l'oratoire de la confrérie de Sainte-Claire. Il ne poussa pas l'imitation de son nouveau modèle jusqu'à adopter son procédé ; mais il adopta de lui l'innovation qui consistait à substituer l'œuvre du ciseau à celle du pinceau dans la décoration des autels, et l'application qu'il en fit à la chapelle Corbinelli, dans l'église de San-Spirito, est un des essais les plus hardis et les plus heureux qui aient été tentés en ce genre Outre le couronnement de la Vierge, qui forme le sommet de cet immense tabernacle, il y a, dans la partie inférieure, une représentation de la Cène, où les Apôtres sont placés de manière à multiplier les difficultés de la perspective, pour que l'artiste se donnât le plaisir d'en triompher. Dans ces deux compositions, le marbre est traité à la manière de Mino da Fiesole, c'est-à-dire que les figures ont très-peu de relief, et que les lignes qui les circonscrivent ont quelquefois l'air de se confondre avec la surface plane sur laquelle elles reposent. A cela près, l'exécution en est délicate et le sentiment admirablement rendu. Quant aux détails d'ornementation qui appartiennent à la sculpture décorative, ils sont d'une perfection qu'on ne retrouve pas toujours au même degré dans les ouvrages subséquents d'Andrea San-Savino. Ce qu'il y a de plus médiocre, ce sont les figures de saints des niches latérales, et c'était dans cette direction, plus que dans toute autre, qu'il lui restait des

progrès à faire. Au reste, l'ensemble et les détails de la composition n'en furent pas moins admirés, et la preuve de cette admiration se trouve dans l'empressement que l'on mit à le charger d'autres tâches du même genre, d'abord dans le baptistère de Volterra, où l'on peut voir encore, tracé de sa main, le baptême du Christ, avec les figures symboliques de la Justice, de la Foi, de l'Espérance et de la Charité (1502) ; ensuite dans le Dôme de Florence, où il s'engagea à sculpter un grand tabernacle dont il n'exécuta jamais que le modèle en bois, bien qu'on lui accordât deux années entières pour l achever (1504).

On peut regarder les deux tombeaux qu'il fit à Rome, dans l'église de Sainte-Marie du Peuple, comme une sorte de transition entre sa première et sa seconde manière. Le marbre y est encore travaillé avec cette perfection presque minutieuse qui était alors un des caractères distinctifs de l'école Florentine ; mais déjà l'ornementation n'est plus d'un goût si pur, et l'idée de représenter chacun des deux personnages couché seulement à demi et la tête appuyée sur le coude, n'est assurément pas heureuse, du moins esthétiquement parlant. De plus, les statues symboliques sont un peu lourdes, tant pour les proportions que pour les draperies ; et celle de la Foi ne perdrait rien de son mérite si elle accusait un peu moins fortement le nu. Vasari, qui ne met aucune restriction à son enthousiasme pour ces deux monuments, y admire par-dessus tout la statue de la Tempérance, qu'il regarde comme *une chose divine et d'une perfection tout à fait antique*, et le voile dont elle s'enveloppe est pour lui un véritable miracle.

Il parle sur le même ton et presque dans les mêmes termes du fameux groupe de l'église de Saint-Augustin,

à la louange duquel on fit en peu d'années un assez grand nombre de poèmes pour composer un volume; mais ce chef-d'œuvre appartient à la seconde manière d'Andrea San-Savino et à une autre période de l'histoire de l'art. Il en est de même d'un autre groupe, le Christ baptisé par saint Jean, qu'il sculpta pour la décoration extérieure du baptistère de Florence, et qui fut complété par une main bien inférieure à la sienne. Quant à ses bas-reliefs de Lorette qui devaient former tout un cycle et semblaient lui offrir une série de sujets plus ou moins attrayants, il est à remarquer qu'après y avoir travaillé sous les auspices de Léon X et de Clément VII, pendant quinze années presque consécutives (1513-1528), il n'en termina lui-même que deux ou trois, laissant à Baccio Bandinelli, à Tribolo, à Girolamo Lombardo, et à d'autres, d'un talent bien inférieur au sien, le soin de finir ce qu'il avait commencé (1).

A ce groupe d'artistes, dont l'histoire se partage entre le xve et xvie siècle, appartient encore Andrea Ferrucci, plus connu sous le nom d'Andrea da Fiesole, comme étant sorti de cette pépinière inépuisable qui fournissait alors des sculpteurs non-seulement à Florence, mais à Bologne, à Naples et même à Rome. Nous en avons déjà nommé plusieurs qui travaillèrent dans ces deux dernières villes, et nous ne les avons pas nommés tous. Nous n'avons rien dit de Michele Maini, qui sculpta, pour l'église de la Minerve, une belle statue de saint Sébastien, et qui devint le maître d'Andrea Ferrucci, quand il eut terminé son premier apprentissage sous Francesco di Simone, descendu,

(1) Le bas-relief de l'Annonciation, le plus beau de tous, et celui de la Nativité, sont les seuls qui aient été entièrement achevés par lui.

aussi lui, de cette riante montagne de Fiesole, et auteur de plusieurs monuments très-remarquables, entre autre de celui d'Alexandre Tartagni, dans l'église de Saint-Dominique, à Bologne. Son influence n'est contrebalancée par aucune autre dans les ouvrages, malheureusement très-peu nombreux, que son disciple et son compatriote Andrea exécuta dans la première partie de sa carrière. Depuis que le vandalisme mercantile a trafiqué de ceux qu'on voyait jadis dans le couvent de San-Girolamo près de Fiesole, ces ouvrages se réduisent à deux, tellement admirables pour la pureté du style et le fini de l'exécution qu'on ne sait auquel donner la préférence. Le premier en date doit être celui du Dôme de Pistoïa, où l'artiste a décoré les fonts baptismaux de charmantes miniatures en marbre, dans lesquelles la noblesse du style et la pureté des formes accusent l'étude des modèles antiques, mais des modèles dont la sévérité s'adaptait au sujet, qui était la naissance, la prédication et la mort de saint Jean-Baptiste. Le second se trouve dans la cathédrale même de Fiesole, et se compose de plusieurs figures en ronde bosse, placées symétriquement dans des niches, et de sculptures légendaires qui, sans être inférieures aux premières pour la grâce des contours et la naïveté de l'expression, semblent accuser un artiste plus maître de son sujet, ou plutôt une main plus maîtresse de son instrument ; car Vasari nous dit expressément qu'Andrea da Fiesole fut plutôt un excellent praticien qu'un grand dessinateur.

Fiesole, Maïano, Settignano, tous ces lieux se font suite sur la même chaîne de collines, et se trouvaient placés en vue du couvent de Saint-Dominique, tout près des chefs-d'œuvre de fra Angelico, et, pour ainsi dire, dans le rayon de son influence. Faut-il attribuer

à des traditions locales, ou aux bénédictions attachées à un tel voisinage, la pureté dans laquelle se maintint l'école de sculpture, pendant que l'école de peinture avait tant à lutter contre les envahissements du naturalisme et du paganisme? Il est certain que si les sculpteurs dont nous venons de parler avaient été tout à fait séquestrés du monde, et s'étaient condamnés eux-mêmes à la vie claustrale, il leur aurait été difficile de trouver dans les exercices quotidiens de la vie contemplative des inspirations plus saintes et plus pures que celles qu'ils trouvèrent dans l'air libre et pur de leurs montagnes. Il est vrai que les autres branches de l'art étaient soumises à des conditions plus assujettissantes, et c'est pour cela même que la série de leurs développements offre un spectacle plus animé. Cette animation se rencontre surtout dans l'histoire des monuments publics, à cause des grands souvenirs qu'ils réveillent, ou des nobles besoins qu'ils sont appelés à satisfaire ; et c'est à ce point de vue, beaucoup plus qu'au point de vue scientifique, que les travaux d'architecture, civile ou religieuse, sont intéressants à étudier.

Les grandes entreprises de ce genre devinrent de plus en plus rares à Florence, dans la seconde moitié du xve siècle. Il n'y avait plus lieu à bâtir des temples dans le genre de ceux par lesquels Arnolfo et Brunelleschi avaient immortalisé leurs noms, et la plupart des familles qui jouaient un rôle dans la république, se trouvaient pourvues de palais héréditaires. Le génie des architectes ne pouvait donc se déployer que sur une petite échelle, à moins que ce ne fût hors de l'enceinte des murs ou au service des souverains entre lesquels était partagée l'Italie. Cette dernière ressource fut largement exploitée par les deux frères Giuliano et

Antonio da San-Gallo dont les noms se rattachent à une foule de constructions civiles, religieuses et militaires, d'un bout à l'autre de la Péninsule; car, indépendamment de ce qu'ils firent en Toscane, on les trouve occupés, soit ensemble, soit séparément, à Milan, à Lorette, à Naples, et enfin à Rome, où Giuliano, par suite de l'élection de Léon X, devint architecte en chef de la basilique de Saint-Pierre. Mais ce n'était là que le couronnement de sa longue et laborieuse carrière. Formé comme Baccio Pintelli à l'école de Francione, il avait été, pendant vingt ans, avec très peu d'interruptions, l'âme de tous les travaux relatifs à l'achèvement du Dôme de Florence et de sa coupole, il avait restauré, raccordé ou fortifié plusieurs édifices qui servaient à l'ornement ou à la défense de la patrie ; et, avant tout cela, il avait conquis tous les suffrages par la construction de trois monuments qui rappelaient, chacun à sa manière, les beaux jours de l'architecture Florentine, sous Brunelleschi : je veux parler du palais Gondi, non moins admirable à l'intérieur qu'à l'extérieur; du magnifique couvent de San-Gallo, brutalement détruit pendant le siége de 1530 ; enfin de cette charmante église de Prato, connue sous le nom de *Madonna delle Carceri*, et regardée justement, à cause de la savante combinaison des lignes et de l'exquise harmonie des proportions, comme un des plus précieux chefs-d'œuvre de la renaissance Italienne.

A Florence même, comme nous l'avons déjà remarqué, il n'y avait point d'églises nouvelles à construire ; mais il y avait à remplir une grande lacune dans la décoration de celles dont Arnolfo et Brunelleschi avaient légué l'achèvement à leurs successeurs. Toutes, sans exception, étaient dépourvues de façades,

et le patriotisme n'était pas moins intéressé que le bon goût à faire cesser cet étalage permanent de misère publique que chaque génération semblait s'obstiner à mettre à la charge de la génération suivante. Cette disparate était doublement choquante pour le Dôme, d'abord parce que l'ouvrage, poussé jusqu'au tiers de la hauteur totale, et sans niveau régulier, ressemblait plus ou moins à une ruine ; ensuite, parce que cet édifice, revêtu partout ailleurs de sa belle robe de marbre et couronné de sa magnifique coupole, avait mauvaise grâce à présenter aux regards un front dégarni et un appareil d'avortement qui était en désaccord avec le reste de sa parure. Il y avait déjà longtemps que ce contraste pesait comme un remords sur la conscience des citoyens, et le jour vint enfin où il fallut donner, ou au moins promettre satisfaction au sentiment populaire devenu de plus en plus impérieux. C'était dans les dernières années du xve siècle, précisément à l'époque où les prédications de Savonarole commençaient à émouvoir fortement les esprits et à inquiéter la dynastie régnante. L'église de Saint-Marc étant devenue trop étroite pour la foule toujours croissante des auditeurs, on voulait que la vaste enceinte du Dôme devînt désormais le théâtre des prodiges opérés par sa parole. Cet essor des imaginations, auquel les artistes participèrent encore plus que les autres, fut-il la cause préparatoire ou déterminante de la préoccupation générale relativement à cette façade, qu'on semblait avoir traitée comme une dette dont l'échéance était expirée ? Il est certain que jamais on n'avait vu une émulation si ardente pour l'érection ou pour l'achèvement d'un monument public ; et ce n'étaient pas seulement les architectes de profession qui se disposaient à présenter le fruit de

leurs méditations au grand concours annoncé pour le commencement de l'année 1491; les peintres et les sculpteurs rivalisaient avec eux, et même il se trouva un héraut de ville et un chanoine qui apportèrent chacun leur dessin. Il y en avait de Giuliano et Benedetto da Maïano, de Filippino Lippi, de Verocchio, de Pollaïolo, du Siennois Francesco di Giorgio et de plusieurs autres moins célèbres. Les juges étaient tous les artistes de quelque renom qui se trouvaient alors à Florence, qu'ils fussent ou qu'ils ne fussent pas sujets de la république. Avec Botticelli, Ghirlandaïo, Lorenzo di Credi, Cosimo Rosselli, Francione, Andrea della Robbia, Andrea Contucci, on voyait siéger Pérugin et Luca Signorelli, comme pour donner à entendre qu'il ne s'agissait pas d'un intérêt purement municipal; et tant de précautions prises pour arriver à la meilleure solution possible, donnaient presque à cette réunion la solennité d'un concile. Elle avait été fixée pour le 5 janvier, et ceux qui la composaient, ne devaient se séparer qu'après avoir choisi, entre les dessins et les modèles envoyés au concours, celui qui satisferait le mieux le goût des hommes de l'art et le juste orgueil des citoyens. Déjà l'on avait terminé le dépouillement préliminaire, et rangé les divers projets suivant leurs mérites respectifs, après avoir mûrement examiné chacun d'eux, quand le chanoine Benci, l'un des acteurs de la comédie qui avait été concertée d'avance, ayant été prié de dire son avis, répondit qu'il lui était impossible d'en avoir d'autre que celui de Laurent de Médicis qui les honorait de sa présence et dont la science en architecture serait une garantie infaillible contre toute erreur; sur quoi, ce magnifique seigneur, après avoir loué, du ton d'un souverain satisfait, le zèle des examinateurs, feignit d'être effrayé de la lon-

gueur et des difficultés de l'entreprise, et proposa d'en ajourner indéfiniment l'exécution. Cette motion inattendue pour tous, excepté pour les complices, fut appuyée par Pietro Machiavelli et Antonio Manetti. Tous les autres gardèrent le silence (1).

Vasari a eu sans doute ses raisons pour ne pas faire mention de cet épisode si caractéristique qui mettait dans un jour peu flatteur le patronage tant vanté de son héros. Nous sommes maintenant au courant de son système qui, par rapport aux Médicis, bons ou mauvais, se compose tour à tour d'inventions et de réticences Nous l'avons déjà surpris en flagrant délit d'imposture, quand il nous a dit que le tombeau de Jean XXIII dans le baptistère, les portes de bronze de la sacristie du Dôme et les mosaïques de la cathédrale de Sienne étaient dus à la générosité de la dynastie des Médicis, et je ne doute pas que de nouveaux documents, ajoutés à ceux qu'on a déjà découverts, ne viennent grossir de plus en plus la liste de ses prévarications biographiques. Il en sera de même pour les suppressions que son dévouement à tous les Médicis passés, présents et futurs, lui a suggérées ou imposées, même dans les choses qui se liaient le plus étroitement à l'histoire de l'art et qui avaient une bien autre importance que tant de digressions banales par lesquelles il se soulage aux dépens de ses lecteurs. Je comprends qu'à son point de vue de courtisan, le rôle singulier joué par Laurent le Magnifique, dans l'assemblée solennelle dont nous venons de parler, ait été embarrassant à raconter; car enfin, user de sa toute-puissance pour empêcher l'achèvement d'un

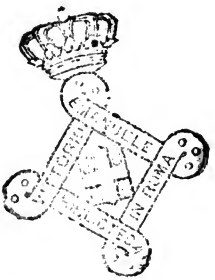
(1) Voir le procès-verbal de cette séance à la fin du volume VII, dans la nouvelle édition de Vasari.

monument qui était comme le Capitole d'une république chrétienne, c'était une étrange manière de protéger les arts, c'était, si j'ose ainsi parler, faire du vandalisme à rebours. Cette opposition, dont il est plus facile de soupçonner que d'assigner les vrais motifs, était d'autant plus surprenante, que son auteur, si économe des deniers publics et des siens, quand il s'agissait de ce qu'on pouvait appeler l'acquittement d'une dette sacrée envers les ancêtres et la patrie, s'était montré plus que prodigue pour la construction et l'embellissement de son palais rural de Poggio à Caiano, où il avait laissé le champ libre au génie de Giuliano da San-Gallo, son architecte favori. Cette préférence est une de celles qui font le plus d'honneur au goût de Laurent de Médicis, et quoique la reconnaissance pour des services clandestins y entrât pour quelque chose, il y aurait trop de rigueur à faire le procès à sa mémoire pour ce sentiment, quelque impure qu'en pût être la source (1).

Le veto si intempestif, dans la question de la façade du Dôme, est une des dernières manifestations de la puissance exorbitante qu'il exerçait a Florence. C'est par là que se termine la série des actes qui constituent ses rapports personnels avec le mouvement artistique qui fait partie de ce qu'on est convenu d'appeler *la Renaissance*. L'année suivante (1492), une fin prématurée, suite et châtiment de ses désordres, l'arrachait aux jouissances du pouvoir et à toutes les autres ; et comme il s'était mêlé quelque bien au mal qu'il avait

(1) Voici la source de cette reconnaissance : Julien de Médicis, le même qui fut assassiné dans le Dôme en 1478, avait laissé un fils illégitime nommé Jules, qui fut plus tard Clément VII, et qui avait été recueilli et élevé, jusqu'à l'âge de sept ans, dans la maison de San-Gallo.

fait aux mœurs et à la liberté, il semblait que Dieu voulût l'en récompenser en ne lui épargnant, sur son lit de mort, ni les angoisses poignantes, ni les humiliations, ni les remords, ni les avertissements salutaires, d'autant plus salutaires que le hardi prédicateur qui s'en rendait l'organe, commençait à être regardé par l'élite des citoyens, et même par les amis de Laurent, comme un prophète envoyé de Dieu.



FIN DU PREMIER VOLUME.

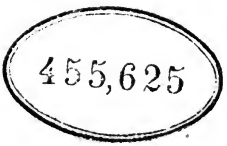


TABLE DES MATIÈRES.

Pages.

INTRODUCTION. V

CHAPITRE PREMIER. — ÉCOLE SIENNOISE.

Injustice des jugements portés sur cette école. — Son origine. — Vogue des artistes Siennois hors de leur patrie. — Guido, Mino et Ugolino, membres de la même famille. — Duccio et ses ouvrages.— Construction du Dôme de Sienne et de celui d'Orvieto. — Histoire de Simone di Martino. — Ses ouvrages dans sa patrie et ailleurs. — Ses relations avec Pétrarque. — Les deux frères Lorenzetti.— Peintures symboliques d'Ambrogio. — Désorganisation de l'école Siennoise. — Discordes intestines. — Berna. — Taddeo di Bartolo. — Domenico di Bartolo.— Jacopo della Quercia. 85

CHAPITRE II. — ÉCOLE SIENNOISE.

Avènement de Pie II. — Son influence sur l'école Siennoise. — Les artistes employés par lui à Pienza — Giovanni di Paolo. — Lorenzo Vecchietta. —Matteo di Siena.— Sano di Pietro —Recrudescence démagogique à Sienne vers la fin du xve siècle. — Pandolfo Petrucci. — Part active des artistes dans les désordres politiques. - Benvenuto di Giovanni. — Giovanni Cini — Bernardino Fungai. — Influence de Luca Signorelli à Sienne. — Patronage des Piccolomini et des Petrucci. — Francesco di Giorgio. — Balthazar Peruzzi. — Girolamo del Pacchia. — Pacchiarotto. — Beccafumi. — Mort de la république et de l'école Siennoise. 163

CHAPITRE III. — ÉCOLE FLORENTINE.

Renaissance de l'architecture et de la sculpture.—Nicolas de Pise, Jean de Pise et Arnolfo. — Renaissance de la peinture.—Cimabue. — Giotto ; ses relations avec Dante ; ses travaux à Rome, à Assise, à Padoue, à Florence.—Antagonisme de Margheritone d'Arezzo — L'Italie envahie par l'école Giottesque. — Taddeo

Gaddi. — Buffalmacco — Stefano. — Giovanni da Melano. — Angelo Gaddi. — Giottino. — Orgagna. — Andrea di Firenze. — Barnaba di Modena. — Antonio Veneziano. — Francesco di Volterra. — Pietro di Orvieto. — Spinello Aretino. — Nicolo di Pietro. 225

CHAPITRE IV. — La Renaissance et les Médicis.

Première période de la Renaissance. — Influence des révolutions politiques sur l'art Florentin. — Brunelleschi et la coupole du Dôme. — Universalité de son génie. — Son élève Michelozzo. — Donatello, sculpteur naturaliste. — Ghiberti, sculpteur idéal. — Influence du concile de Florence sur les artistes contemporains. — Commentaires de Ghiberti. — Peintres et sculpteurs formés dans son atelier. — La vieille école représentée par la famille Bicci et par Chelini. — L'école naturaliste représentée par Paolo Uccello, Dello et Victor Pisanello. — Naturalisme classique de Masolino et de Masaccio. 308

CHAPITRE V. — La Renaissance et les Médicis.

Seconde période de la Renaissance. — Nouveaux progrès dus à la gravure et à la peinture à l'huile — Antonello da Messina. — Domenico Veneziano. — Fra Filippo Lippi. — Ses scandales. — Sa grande faveur auprès des Médicis. — Andrea del Castagno. — Ses peintures en rapport avec son caractère. — Ses disciples Antonio et Piero Pollaiolo. — Commencement de réaction contre le naturalisme. — École mixte. — D. Ghirlandaïo. — Filippino Lippi. — Cosimo Rosselli. — Baldovinetti. — Sculpteurs et architectes de l'école Florentine à la fin du xve siècle. — Laurent le Magnifique empêche l'achèvement de la façade du Dôme. 378

FIN DE LA TABLE.

455.6

1427. — Abbeville. — Imp. Briez, C. Paillart et Retaux.

Mag 2007567

Digitized by Google

Digitized by Google

ATORIA DI LIBR
ROMA
STAUFRINI